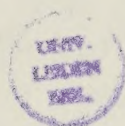


Peter Engstfeld

Über die Folgen verdrängter Motive.
Zur Kritik psychoanalytischer Kleist-Interpretationen

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie
der Universität Bremen

Bremen 1984





Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543123_0032

PETER ENGSTFELD

ÜBER DIE FOLGEN VERDRÄNGTER MOTIVE.

ZUR KRITIK PSYCHOANALYTISCHER KLEIST-INTERPRETATIONEN

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie
der Universität Bremen

Diese Arbeit hat dem Promotionsausschuß Dr. phil. der Universität Bremen als Dissertation vorgelegen. An dem Promotionsverfahren haben Prof. Dr. Thomas Leithäuser und Prof. Dr. Alfred Lorenzer als Gutachter mitgewirkt. Das Kolloquium fand am 15.12.1980 statt.

Für M.

Inhalt

1.1	Einleitung	9
1.2	Der konkrete Leser als Ko-Produzent eines Textes der künstlerischen Literatur	15
1.3	Die ausschließlich retrospektive Sicht der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhand- lungen: der Autor als Abwehrfigur	23
1.4	Die ästhetische Distanz als Voraussetzung einer ästhetischen Rezeption eines Kunstwerkes	38
1.5	Empathie als "verstehendes Einfühlen" eines Textes der künstlerischen Literatur	41
	Textinterpretation/ Interaktion literari- scher Text - konkreter Leser	47
2.1	Textinterpretation: Die Marquise von O... Vater-Tochter-Beziehung als Motor des Interaktionsgeschehens	49
2.2	Interaktion literarischer Text - konkreter Leser: Verdrängung und Abwehr der Vater- Tochter-Beziehung	77

3.1	Textinterpretation: Die Verlobung in St. Domingo Interaktionsgeschehen im Schatten des Schwarz-Weiß-Konfliktes	86
3.2	Interaktion literarischer Text - konkreter Leser: Verdrängung der Schwarz-Weiß-Proble- matik	107
	Appendix/Exkurs	121
4.	Appendix: Übersicht über bisherige psycho- analytische Kleist-Abhandlungen	123
5.	Exkurs: affektive Grundeinstellungen der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen am Beispiel der Themat- sierung der Homosexualität	146
	Literaturverzeichnis	161
	Abstract	173

Den Zuschauer, nicht das Leben,
spiegelt die Kunst in Wahrheit.

Oscar Wilde

1.1 Einleitung

"Wäre Kunst überall und allezeit dasselbe wie bloße formale oder unverpflichtende Betrachterei vom Fauteuil her, also wie schonender Kunstgenuß, dann wäre die Lehre vom Naturschutzpark vielleicht in Ordnung; und eine Art Narrenfreiheit, zum Zweck der Lusterzeugung, käme - vom Nachtclub bis zur Nationalgalerie - hinzu."

Mit diesen Bemerkungen wandte sich schon Ernst Bloch (Das Prinzip Hoffnung. Erster Band, 1970, 109) gegen die Verharmlosung der Kunst und des ästhetischen Sinns, wie er in der psychoanalytischen Kunsttheorie in der Auffassung der Kunst als "Schonung" und "Naturschutzpark" (Freud, 1969b, 363) seinen Ausdruck findet. Nicht nur für die Zeit, in welcher Freud diese Überlegungen verfaßte (1916-17), auch heute noch gilt grundsätzlich, daß sich das "komplexe Studium des Gegenstandes der Ästhetik () erst in seinem Anfangsstadium" befindet (Owsjannikow, 1976, 7). Das gilt in besonderem Maße für die wissenschaftliche Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung. In der von dem Autorenkollektiv unter Leitung von Michail Owsjannikow verfaßten neueren "Marxistisch-leninistischen Ästhetik" (1976) sind Argumentationen enthalten, die im Zusammenhang mit unserer Problemstellung, der Kritik bisheriger psychoanalytischer Kleist-Interpretationen, mit herange-



zogen werden. (x) In diesen Argumentationen sind Entwicklungen angedeutet, die geeignet sind, eine Weiterentwicklung zentraler Themen, etwa der ästhetischen Wahrnehmung, der Frage nach der Funktion der Kunst, des ästhetischen Sinns etc., voranzutreiben.

Die Überlegung, einige Ausführungen des Autorenkollektivs für diese Arbeit mit heranzuziehen, hängt damit zusammen, daß

- die Kritik, die psychoanalytische Kunsttheorie würde die Funktion der Kunst auf die eines therapeutischen Mittels beschränken (nämlich des Autors), ihrer Berechtigung nicht entbehrt, gleichzeitig aber
- die oben genannten zentralen Themen (ästhetische Wahrnehmung etc.) sinnvoll angegangen und weiterentwickelt werden

und damit für eine wissenschaftliche Erörterung und Kritik der psychoanalytischen Kunsttheorie fruchtbare Impulse geben und einen nicht unwesentlichen Beitrag leisten können.

Zwei entscheidende Fragen wurden von der bisherigen psychoanalytischen Kunsttheorie nicht befriedigend beantwort-

(x) Wir können dies hier tun, ohne ideologische Positionen übernehmen zu müssen und insofern die Argumentation produktiv in eine zwanglose Verbindung setzen.

tet: - Wendet sich der Kunstschaffende wirklich ("wie der Neurotiker") von der Wirklichkeit ab (wie Freud dies annahm)? (Freud, 1969b, 366) - Worin besteht der ästhetische Sinn und ist das Kunstwerk eben nur so etwas wie eine "Schonung" (ebd., 363) (x)

Wir müssen unterscheiden, ob sich ein Künstler von der Wirklichkeit abwendet, oder aber nur "in gewisser Hinsicht mit einer vorgefundenen Wirklichkeit unzufrieden ist" (Owsjannikow, 1976, 182) und sich dieses Unzufriedensein "in eine Triebkraft des Handelns (verwandelt)" (ebd.) (d.h. beim Künstler in eine des künstlerischen Schaffens). Denn "eine wirklich künstlerische Bedeutung gewinnt nur eine Phantasie, die den Künstler dazu bewegt, die Wirklichkeit in dem Sinn zu 'überwinden', das er im Heutigen Tendenzen des Zukünftigen erfaßt." (ebd.)

Insofern können wir vom Kunstwerk sagen: "In Kunstwerken ist die Erfahrung der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit festgehalten und aufbewahrt. Die Gedanken eines Künstlers, seine Bilder können jedoch nur dann zu einer 'materiellen Gewalt' werden, die auf die Gesellschaft einwirkt, wenn andere Menschen die Kunstwerke ästhetisch

(x) Genau besehen ist die bisherige psychoanalytische Kunsttheorie über die (bisweilen auch latente) Auffassung von der letztlich neurotischen Disposition des Kunstschaffenden nicht hinausgelangt. Daran ändert sich auch dann nicht viel, wenn z.B. Holland an die Stelle der neurotischen Disposition des Kunstschaffenden (Schriftstellers) die neurotische Disposition des Lesers setzt. In beiden Fällen kann es nicht gelingen, damit den eigentlichen literarischen Text zu interpretieren. (siehe Holland, N.N.: Five Readers Reading. New Haven and London, 1975)

wahrnehmen. Außerhalb einer ästhetischen Rezeption erscheinen Bilder, Bücher, Plastiken als verborgene Quellen künstlerischer Information und folglich nur potentielle Mittel zur Formung ästhetischer Erlebnisse und künstlerische Bilder." (ebd., 151)

Und damit sind wir bei der Frage, worin der ästhetische Sinn besteht (bekanntlich war die bisherige psychoanalytische Kunsttheorie nicht in der Lage z.B. zwischen Trivalliteratur und künstlerischer Literatur zu differenzieren; dies ist mit der Auffassung der Kunst als "Schonung" und "Naturschutzpark" auch gar nicht möglich).

Erst der ästhetische Sinn erschließt z.B. Texte der künstlerischen Literatur:

"Der ästhetische Sinn läßt dem Spiel der Phantasie Freiheit, ermöglicht es, verschiedene Varianten von Situationen, darunter auch ganz unwahrscheinliche, 'durchzuspielen', da er nicht eng vom Objekt oder den Umständen abhängig ist. Auf dieser Grundlage wird ein von Schablone freies Denken und Verhalten in bestimmten Situationen gefordert und entwickelt. Dieses 'freie Spiel der Phantasie' ermöglicht dem Subjekt, den Rahmen von Stereotypen des Denkens und des Verhaltens zu sprengen, die sich herausgebildet haben und bisweilen die Form eines Vorurteils annehmen. Es schafft ein heuristisches Feld in der kognitiven und der praktischen menschlichen Tätigkeit." (ebd., 63) Wir können daher auch sagen, daß "die ästhetische Kultur selbst und vor allem die Kunst () darauf gerich-

tet (ist), die Begrenztheit des alltäglichen Bewußtseins aufzuheben, das sich in einem Strom fertiger Schemen und Stereotype bewegt, und die schöpferischen Möglichkeiten des Menschen auf den jeweils neuesten Stand zu bringen." (ebd., 57) Dabei ist die ästhetische Wahrnehmung eines Kunstwerkes "eine besondere Form schöpferischer Tätigkeit, die in bestimmter Hinsicht dem Schaffen des Künstlers ähnlich, aber nicht gleich ist. Beim ästhetischen Rezeptionsprozeß entsteht im Bewußtsein des Wahrnehmenden ein künstlerisches Bild, das dem ähnelt, das der Autor in seinem Werk festzuhalten versuchte." (ebd., 152) (siehe auch 1.5) (x)

Über den Erkenntnisschritt: der konkrete Leser als Ko-Produzent eines Textes der künstlerischen Literatur, werden wir zunächst versuchen, die bisherigen Kleist-Interpretationen paradigmatisch einer Kritik zu unterziehen sowie an zwei beispielhaften Textinterpretationen, unter Vermeidung der Fehler bisheriger Interpretationen, psychoanalytische beziehungsweise tiefenhermeneutische Interpretationen versuchen. Während die Aufgabe der Kri-

(x) Dabei müssen wir berücksichtigen: "Nicht jede Wahrnehmung, nicht jedes Verständnis eines Buches, eines Bildes, eines Films können wir ästhetisch nennen. So unterteilt beispielsweise ein Gelehrter, der die Zusammensetzung und die Struktur eines Kunstwerks studiert, dieses in einige Elemente, deckt die Gesetze auf, die der Organisation der Gestaltungsmittel in den künstle-

tik darin besteht, die Begrenzungen bisheriger psychoanalytischer Kleist-Interpretationen zu markieren und sichtbar zu machen, ist es das Anliegen der exemplarischen Textinterpretationen "Die Marquise von O..." (2.1) und "Die Verlobung in St. Domingo" (3.1), diese Begrenzungen aufzuheben und stattdessen eine prospektive Weiterentwicklung zu betreiben und in den jeweiligen Anschlußkapiteln die Folgen verdrängter Motive herauszuarbeiten.

Fortsetzung der Anmerkung von Seite 13:

rischen Strukturen zugrunde liegen usw.

In diesem Falle ist das Kunstwerk Objekt einer wissenschaftlichen Analyse, aber nicht einer ästhetisch-künstlerischen Wahrnehmung. Das gleiche Werk kann von einem Menschen wahrgenommen werden, der weder die Kunsttheorie noch die Ästhetik kennt, der keine ausreichend entwickelte ästhetische Rezeptionsfähigkeit besitzt. Ein solcher Zuschauer oder Leser kann sehr genau die Ereignisse erfassen, von denen im Kunstwerk die Rede ist, und den gegenständlichen, stofflichen Inhalt der Bilder oder des Romanes aufnehmen, er kann der Handlung folgen, wobei er Stereotypen seiner Lebenserfahrung benutzt. Schenkt aber ein solcher Leser oder Zuschauer der künstlerisch-kompositionellen Struktur überhaupt keine Aufmerksamkeit, dann wird er die künstlerische Absicht des Kunschtschaffenden nicht erfassen. Er ist nicht in der Lage, in seinem Bewußtsein das im Werk festgehaltene künstlerische Bild zu reproduzieren. Eine ästhetische Wahrnehmung erfolgt in diesem Falle nicht." (ebd., 151/2)

1.2 Der konkrete Leser als Ko-Produzent eines Textes der künstlerischen Literatur.

Eine qualitative Unterscheidung zwischen einem Patiententext (x) und einem Literaturtext wurde in den bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen nicht vorgenommen. Die Textvorlagen von Kleist werden, ohne die besonderen Eigenarten und Charakteristiken von literarischen Texten zu reflektieren, umstandslos einem Patiententext gleichgesetzt.

In den bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen werden die Dichtungen/Werke offenbar aufgefaßt als ein "imaginäres Szenarium, in dem das Subjekt (in diesem Fall der Autor Kleist) anwesend ist und das in einer durch die Abwehrvorgänge mehr oder weniger entstellten Form die Erfüllung eines Wunsches, eines letztlich unbewußten Wunsches, darstellt." (Laplanche/Pontalis, 1975, 388)

Hauser schreibt über den "Psychologismus und die Autonomie der geistigen Gebilde": "Sobald der Schaffensprozeß beendet ist, emanzipiert sich das Werk bekanntermaßen von seinem Urheber in einer Art und Weise, daß der Gedanke an seine Rolle im Leben des Künstlers vom Standpunkt seiner formalen Beschaffenheit als störend empfunden werden kann. Die künstlerische Qualität hat mit dem Umstand, daß das Werk dem Künstler zur Lösung von persönlichen Problemen dient, nichts oder wenig zu tun." (Hauser, 1974, 77)

(x) als Patiententext sind hier die Äußerungen gemeint, die Patienten in der therapeutischen Situation machen.

Es gilt, die Auffassung von Hauser hier auch auf die inhaltliche Beschaffenheit des literarischen Werkes auszu-dehnen, und zwar aus folgenden Gründen: nach Beendigung des Schaffensprozesses verselbständigt sich das Werk der-gestalt, daß nunmehr der Leser als Subjekt den Autor ab-löst: der Leser muß in seiner eigenen Phantasie, das vom Autor vorgegebene Interaktionsgeschehen und die Interak-tionsfiguren neu beleben.

Dabei können die Interaktionsfiguren aber auch, je nach-dem, verdrängt oder abgewehrt werden, mit dem Ergebnis, daß eine solche, der Verdrängung und Abwehr unterworfenene Lesersicht, letztlich mit dem literarischen Text selbst nicht viel mehr oder wenig gemein hat.

Das wird besonders deutlich in der Gegenüberstellung der Textinterpretationen (s. 2.1 und 3.1) mit der jeweiligen Interaktion literarischer Text - konkreter Leser (s. 2.2 und 3.2).

Die Form, Art und Weise, wie die Neubelebung der Textvor-lage erfolgt, ist also abhängig vom Subjekt, dem Leser, der sehr unterschiedlich die vorgegebenen Interaktionsfiguren neu beleben, aber auch verdrängen und abwehren kann. In je-dem Fall bleibt ja der literarische Text derselbe, nur ist das Resultat einer Lesersicht, die die Interaktionsfiguren einer Verdrängung/Abwehr unterzieht, häufig ein völlig neuer Text.

Die Relevanz des Subjekts Leser veranschaulicht Holland in dem Essay "Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis", an der eigenen unterschiedlichen Re-zeption eines literarischen Textes zu verschiedenen Zei-ten in seinem Leben. (Holland, 1978)

Holland schreibt:

"It is a poem that has meant differently to me at different times in my life.

Once upon a time, so devout a new critic was I, I could scarcely relate to the poem at all. It seemed too simple to admit the critical exegesis I admired and needed. Now, I find it so apposite to the psychological criticism I advocate, it came unbidden to my mind like a free association." (Holland, 1978, 234)

Dabei geht es um den folgenden literarischen Text von Wordsworth:

(composed 1799. - published 1800)

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

(William Wordsworth, 1910, 187)

Holland beschreibt in welcher Weise dieser literarische Text zu einer früheren Zeit abgewehrt und verdrängt wurde:

"Once I could contemplate the death the poem describes as a comfortable pantheistic abstraction. Indeed, I can still achieve that comfortable denial in the first two lines: a soothing slumber; "I had no human fears." Now, however, I bring to the poem more experience of the losses and deteriorations of middle age. Now the phrase, "She seemed a thing," shocks me, particularly as it follows on "spirit" or "human". I can argue to myself that that inhuman "thing" serves here simply for a pronoun, as if Wordsworth had written, "She seemed a being" or "she seemed something" that could not feel. But he didn't - he called her a "thing", and the word jars. One way, I get from it reassuring escape from human fears and the erosions of earthly time, for it gives the "she" of the poem the sureties and certainties of an inanimate object." (Holland, 1978, 234)

Jetzt dagegen nimmt Holland eine Neubelebung der Interaktionsfigur dieses literarischen Textes vor:

"Thus, I find in the first stanza a double denial: by giving up human touch and feeling and warmth, I escape human fear and the loss earthly time causes. Sneakily, for my own emotional well-being, I dehumanize another person.

Yet, I want to say, I don't do this - the "I" of the poem does. Why should I feel guilty? Partly, I think, because I do tend to dehumanize people through systems and theories. Partly, I think, because I feel punished by the second stanza.

The first stanza was mild. Everything was past. A simple "slumber" rid me of fears. To some extent, I imagine those reassurances of the first stanza continuing in the second, but I feel they have been exaggerated to an extreme and painfully mortal form. "She" is not just protected from the touch of years; she is completely obliterated:

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees.

The first line in particular gives me a dreadful feeling of helplessness when I pause after "now" and when the limp phrase "no force" fails to balance out the line. When then I hear the repeated "earth", I contrast a maiden who could not feel the earthly touch of years at all to the body rolled round with rocks and stones and trees, now helplessly bombarded with touch and earth. To be sure, I can find some pantheistic comfort in her being part of a recurring, cyclic nature, but mostly I feel that my attempts at denial in the first stanza have been turned round into a monstrous universal indifference by the second. And throughout I feel, if I am being punished this way - retaliated upon - why then I must have been guilty of something." (ebda., 234/5)

Die Ausführungen von Holland veranschaulichen in sehr eindrucksvoller Weise die ausschlaggebende Bedeutung, die das Subjekt Leser bei der Rezeption eines literarischen Textes einnimmt. Besonders aufschlußreich ist die potentielle Abwehrfigur, die durch das "I" dieses literarischen Textes sich einstellen kann. Diese Abwehrfigur bietet einem Leser die Möglichkeit, die eigenen, durch den literarischen Text ausgelösten unbewußten Probleme und Konflikte abzuwehren, zu verdrängen und auf das imaginäre "I" des Textes zu verlagern. Eine andere Möglichkeit, die Holland hier nicht diskutiert, die aber gleichwohl charakteristisches Merkmal vieler Literaturdeutungsversuche darstellt: die unbewußten Widerstände der Leser/Interpreten, die über den Produzenten des literarischen Textes abgewehrt und abgearbeitet werden.

Die Wirkung, die ein literarischer Text inhaltlich auf den Leser ausübt, ist in erster Linie abhängig von den psychischen Gegebenheiten des jeweiligen Lesers: der Leser füllt mit seinen eigenen bewußten und unbewußten Denkfiguren den Text aus, er kann die vom Autor entworfenen Interaktionsfiguren des literarischen Textes neubeleben, falls unbewußte Widerstände dies verhindern, aber auch abwehren und verdrängen.

Die entsprechende Resonanz, die ein literarischer Text auslösen kann, hängt also nicht nur von dem Text an sich ab: ob die Interaktionsfiguren des literarischen Textes neubelebt, oder abgewehrt und verdrängt werden, ist vielmehr bedingt durch das Subjekt "konkreter Leser".

Während der ursprünglichen Produktion von literarischen Texten in der Antike standen die Produktion des literarischen Textes und die Rezeption in einem unmittelbaren Zusammenhang und waren nicht, wie das heute der Fall ist, voneinander getrennt: die Interaktion zwischen den Produzenten der literarischen Texte und den Rezipienten konnte sich als unmittelbares Interaktionsspiel entfalten.

Im Laufe der Zeit änderte sich diese idealtypische Interaktion:

"Aus dem "actor", der vor anwesenden Hörern seine Dichtungen vortrug, wurde der "autor", der sein Werk in der Schrift "hinstellt": der Schrift-Steller; aus dem in jedem Vortrag mehr oder weniger improvisierten Sprech-Werk wurde das fixierte Schreib- und Schrift-Werk: aus den mit dem Dichter und Sänger im Kollektiv vereinten Zuhörern wurden vereinzelt tätige Schrift-Leser." (Nau-
mann, 1976, 181)

Damit hat sich auch das Interaktionsgefüge verschoben: von der unmittelbaren Interaktion Produzent - Rezipient auf die Interaktion literarischer Text - Leser.

Der Leser nimmt mit der Veränderung des Interaktionsgefüges nun eine Schlüsselstellung ein: da die Anwesenheit des Produzenten des literarischen Textes jetzt nicht mehr ein Merkmal des Interaktionsgefüges ist, kann sich der Leser auch nicht mehr damit begnügen lediglich passiv-rezeptiv oder kontemplativ den literarischen Text auf sich wirken zu lassen.

Das Subjekt Leser muß vielmehr die Interaktionsfiguren des literarischen Textes in seiner eigenen Phantasie neu-beleben, also ko-produzieren: der konkrete Leser wird damit im Grunde zum Ko-Produzenten des literarischen Textes.

Die Art und Weise, wie und ob die Interaktionsfiguren des literarischen Textes neu-belebt werden, ist primär abhängig von dem Subjekt Leser und von den psychischen Gegebenheiten, dem Bildungsniveau etc. des konkreten Lesers hängt es ab, ob das Interaktionsgeschehen und die Interaktionsfiguren des literarischen Textes auf unbewußte Widerstände stoßen und somit die eigentliche Substanz (und möglicherweise auch die darin enthaltene Brisanz) des literarischen Textes sich überhaupt entfalten und zur Wirkung kommen kann oder nicht.

Darin ist die Schlüsselstellung des Lesers begründet: der konkrete Leser kann die Interaktionsfiguren des literarischen Textes neu-beleben/ko-produzieren, oder abwehren und verdrängen (darüberhinaus ist auch immer die Frage zu stellen, ob der Leser den literarischen Text überhaupt ästhetisch als Kunstwerk wahrgenommen hat oder nicht).

Unbewußte Widerstände des konkreten Lesers können bewirken, daß die Neubelebung der Interaktionsfiguren an dem eigentlichen Text vorbei koproduziert wird. Bei einer schriftlichen Niederlegung einer solchen Lesersicht, entsteht ein Sekundärtext, der meist hinter die literarische Textvorlage zurückfällt.

1.3 Die ausschließlich retrospektive Sicht der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen: der Autor als Abwehrfigur.

Die bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen sind überwiegend dadurch gekennzeichnet, daß die Probleme und die inneren Konflikte, mit denen die Verfasser der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen bei der Realisierung des literarischen Textes zu tun haben, auf den Autor Kleist projiziert werden.

Hand in Hand damit, wird die Bedeutung, die das Subjekt Leser bei der Neu-belebung der Interaktionsfiguren des literarischen Textes einnimmt, ignoriert und der literarische Text lediglich für eine Form der Selbstentäußerung des Autors Kleist gehalten.

Die bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen werden beherrscht von einer ausschließlich retrospektiven Sicht, die jeweils mehr über die Verfasser der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen aussagen als über die literarischen Texte (die die Verfasser der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen zu deuten versuchen), oder gar den Autor Kleist.

Dadurch, daß die herausragende Bedeutung, die das Subjekt Leser bei der Neubelebung der Interaktionsfiguren des literarischen Textes einnimmt, einfach übergangen und nicht reflektiert wird, können die bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen einer in dieser Hinsicht unbewußten Leserperspektive zugeordnet werden.

Selbst wenn der Leser in die Überlegungen einbezogen wird, so wurde das Subjekt von vornherein eingegrenzt auf den imaginierten Leser, den das Subjekt beim Schreiben möglicherweise im Sinn hätte gehabt haben können.

So spricht Matt hier von "phantasierten Leser": "Sei er nun für den konkreten Autor ein bestimmter Einzelner (Goethe für Kleist) (!) oder einer, der ihm als spezifischer Rezipient gar nicht bewußt ist respektive nicht bewußt sein darf."
(Matt, Psyche 3, 1979)

Es wurde bislang übersehen, daß es in erster Linie der potentielle Leser ist, der mit dem produzierten literarischen Text in Konflikt geraten kann, indem, ausgelöst durch unbewußte Widerstände des konkreten Lesers die Neubelebung der Interaktionsfiguren des literarischen Textes abgewehrt und verdrängt wird und das Bewußtsein des konkreten Lesers (natürlich auch gegebenenfalls der Leser/Interpreten) nur eine entstellte Version zuläßt.

Der Zusammenhang von unbewußten Widerständen gegen den literarischen Text und der Versuch die eigenen Probleme und Konflikte über den Autor Kleist abzuwehren und zu verdrängen, hat zur Folge, daß der Autor Kleist als Abwehrfigur aufgebaut wird.

In diesem Zusammenhang eignen sich die Textdeutungsversuche über den Kleist-Essay "Über das Marionettentheater", zu veranschaulichen, wie die Verfasser dieser Textdeutungsversuche ihre eigenen inneren Konflikte auf den Autor projizieren.

Dettmering schreibt über den Kleist-Essay:

"Unter den kürzeren Prosaarbeiten Kleists behauptet der Aufsatz "Über das Marionettentheater" von 1810 von jeher besonderen Rang. Die an seinem Ende geäußerte Vermutung, wir müßten wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, ist oftmals zitiert worden; nicht weniger oft die Stelle vom verriegelten Paradies, unserem Antrieb, daß wir "die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist."

In diesem Sinne stellt das "Marionettentheater" die Essenz von Kleists Lebenserfahrung und Erkenntnis dar, weitgehend abgelöst von seiner Person und deren spezifischen Bedingungen." (Dettmering, 1975, 11)

Was meint nun dieser Leser mit "Lebenserfahrungen" von denen er annimmt, sie seien in diesem Essay von den "spezifischen Bedingungen" des Autors Kleist "weitgehend abgelöst" dargestellt?

Offenbar hat der Leser Dettmering dabei ein vorgefaßtes Bild von dem Autor Kleist, infolgedessen stellt Dettmering "sich die Frage, wie sich diese eigentümliche Gelassenheit und Distanz zu den traumatischen Momenten (!) verhält, die Kleists Leben und zu einem großen Teil auch sein Werk (!) bestimmten."

Für Dettmering liegt daher "die Auffassung () nahe, die Vollkommenheit des Aufsatzes sei um einen hohen Preis erkauft, und seine Funktion (!) für Kleist habe nicht zuletzt darin bestanden, die Erfahrung von Mißerfolg, Verstümmelung, Verlust des Selbstwertgefühls und drohender Todesnähe, die sich von fern in dem Aufsatz zu erkennen geben, zu widerlegen." (ebda.)

Dettmerings Textdeutungsversuche werden von stereotypen Vorurteilen bestimmt (er spricht von "traumatische(n) Momente(n)", die er in den literarischen Texten von Kleist "wiederzuerkennen" meint (ebda.)). Dabei wird der literarische Text auf die Ebene einer therapeutischen "Funktion" reduziert.

Dettmering ignoriert den Zusammenhang der Beziehung - wir nennes es Interaktion literarischer Text - konkreter Leser - die zwischen dem Kunstwerk und dem Subjekt der Rezeption abläuft.

Das Subjekt Leser (Dettmering) kann deshalb den literarischen Text unbewußt ausfüllen. Mit der Folge, daß unbewußte Widerstände dieses Lesers gegen den literarischen Text unterderhand auf den Autor projiziert werden:

"Spürt man nicht aber auch Kleists eigene Abwehr seiner Kastrationsängste, wenn im "Marionettentheater" von mechanischen Beinen die Rede ist, "welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?" (Dettmering, 1975, 12)

Dieser Leser versucht, die eigenen inneren Konflikte mit dem Text über den Autor abzuwehren: der Autor wird zur Abwehrfigur.

In der gleichen Art und Weise wird ein Textdeutungsversuch durch Schaefer vorgenommen, der bislang letzten psychoanalytischen Abhandlung über den Kleist-Essay. Bereits im Titel dieser Abhandlung macht Schaefer deutlich, worum es ihr geht: "Kleist's 'About the Puppet Theater' and the Narcissism of the Artist" (wobei mit "artist" ausdrücklich auch Kleist gemeint ist).

Die Verfasserin dieser Abhandlung wehrt die eigenen unbewußten Widerstände gegen den literarischen Text ab, indem sie kurzerhand den "adolescent boy" zu einem "artist" macht (whose own body is the means of art") und gleichzeitig diesen "adolescent boy" zum tieferen "self-image" des Autors Kleist erklärt.

Die Szene des Kleist-Essays hat folgenden Inhalt:

"Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken.

Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel war, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe.

In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte - er sähe wohl Geister! Er erötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, mißglückte. Er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen - was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: -" (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band, 343/4)

Dabei stößt sich Schaefer nicht nur an der Nacktheit des Körpers des jungen Mannes, sondern auch an der "homosexual atmosphere of the story : die Behauptung freilich, es ginge in der Szene um "naked males admiring each other alone in a bathhouse", findet in dem Text der Szene keine Entsprechung, da dort von gegenseitiger Bewunderung gar keine Rede ist (auch das "alone in a bathhouse" wird von Schaefer in den Text der Szene hineinprojiziert).

Über die Probleme und Konflikte der Verfasserin mit dem literarischen Text hinaus, wird gleichzeitig der Autor als Abwehrfigur aufgebaut. Das geschieht zunächst einmal, indem versucht wird, den "adolescent boy" als "artist" und "self-image" des Autors Kleist zu erklären und daran anschließend, indem versucht wird, die Grundlagen des künstlerischen Schaffen als gleichsam a priori neurotisch determiniert aufzufassen. (s. 4)

Den Deutungsversuchen von Dettmering und Schaefer stehen die Ausführungen von Kohut gegenüber, der die Inspiration beschreibt, die der Kleist-Essay auf seine eigene geistige Entwicklung ausübte. (s. 4.)

Kohut ist beeindruckt davon, daß Kleist in dem Essay "Über das Marionettentheater" alle Erscheinungsformen des Narzißmus dargestellt hat (bis auf die Erscheinungsform der narzißtischen Aggression, die von Kleist in der Novelle "Michael Kohlhaas" dargestellt wurde).

Dementsprechend kommt Kohut auch zu einem völlig anderen Ergebnis: während Dettmering und Schaefer die Erscheinungsformen des Narzißmus mit vermeintlich rekonstruierten biographischen Zusammenhängen des Autors Kleist in Beziehung setzen und versuchen die Interaktionsfiguren des literarischen Textes biographisch zu reduzieren und über den Autor Kleist ihre eigenen unbewußten Widerstände abwehren und verdrängen, bezieht Kohut sein "self" in die Rezeption des literarischen Textes mit ein (und beschreibt die Wirkung, die der Kleist-Essay auf ihn hatte und hat (Kohut, 1973, 513)) und kommt demgemäß auch zu einem entgegengesetzten Ergebnis: daß nämlich die Darstellung der Erscheinungsformen des Narzißmus nicht für eine narzißtisch gestörte Autor-Persönlichkeit spricht, sondern im Gegenteil dies "ein beachtlicher Beweis für die Einheitlichkeit der kreativen Kräfte in der Tiefe der Persönlichkeit eines großen Schriftstellers" ist. (Kohut, 1973, 515)

Obwohl die psychoanalytischen Abhandlungen von Dettmering und Schaefer nach Kohut entstanden und sich dabei ausdrücklich auf Kohut beziehen, fallen sie hinter den Ansatz von Kohut zurück.

Die Deutungsversuche der Verfasser dieser psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen scheitern daran, daß der literarische Text überhaupt nicht ästhetisch wahrgenommen wird, sowie tendenziell an unbewußten Widerständen gegen den Text, der von ihnen als Patiententext (nämlich des Autors) aufgefaßt wird. Diese Textdeutungsversuche haben insofern den Charakter einer Selbstdeutung.

Die biographische Reduktion eines literarischen Textes hängt eng zusammen mit unbewußten Widerständen der Verfasser psychoanalytischer Literaturdeutungsversuche gegen die Interaktionsfiguren eines literarischen Textes, dabei ist offensichtlich, daß über den literarischen Text eigene psychische Spannungen der Verfasser "abgebaut" werden.

Parallel zu den unbewußten Widerständen der Leser/Interpreten gegen den literarischen Text ist noch eine weitere Variante möglich, mit der Verdrängungsoperationen in den Deutungsversuch einfließen können: die ambivalente affektive Besetzung des Autors durch den Leser/Interpreten.

Vielleicht mehr noch als in der psychoanalytisch-therapeutischen Situation kann davon ausgegangen werden, daß die Themenwahl der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen einer unbewußten Selektion unterzogen wurde. Daraus ergibt sich dann ein Widerspruch, wenn die Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen eine affektive negative Einstellung gegenüber dem Autor Kleist zur Schau stellen.

Selbst wenn der Anstoß, die Anregung einen literarischen Text zu deuten von Dritten ausgeht, so bleibt doch das Moment der "Freiwilligkeit" bestehen, zumal sich nicht selten die Verfasser der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen außerhalb ihrer Haupttätigkeit der "Deutung" von "Leben und Werk" des Autors Kleist zugewandt haben.

Damit ist aber die Möglichkeit einer (nicht reflektierten und daher unbewußten) komplementären Text- und Autorbeziehung der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen bereits vorgegeben.

In der psychoanalytisch-therapeutischen Situation werden nach Möglichkeit Patienten gewählt, die den bewußten und den unbewußten Erwartungshaltungen der Analytiker entgegenkommen. Dies läßt sich hier entsprechend auf die Selektion literarischer Text/Autor übertragen.

In den "Untersuchungen zur Übertragung und Gegenübertragung" spricht Beckmann von der Therapeut-Patient-Beziehung als einer komplementären Partner Beziehung, mit der sich der Analytiker sein Selbstverständnis sichern kann (Beckmann, 1974, 72).

Die Ambivalenz eines Leser/Interpreten kann sich darin äußern, daß ein Leser/Interpret sich von einem bestimmten Autoren unbewußt angezogen fühlt und diese affektive Besetzung äußerlich aber über einen Textdeutungsversuch abwehrt. Insofern kann man auch von einer Art "Negativ-Besetzung" sprechen.

Die besondere Anziehung, die von einem bestimmten Autor ausgehen kann, kann durch eigene unbewältigte Probleme und innere Konflikte ausgelöst werden. Diese können bewirken, daß innere Konflikte ähnlicher Art als ebenso unbewältigt bei einem konkreten Autor vermutet werden, um sie dann stellvertretend für sich selber an dem Autor über einen Textdeutungsversuch abzuarbeiten. (x)

Eine solche Tendenz läßt sich an einem Satz wie diesem veranschaulichen:

"So verkörpert Natalie die Hoffnung Kleists, über seine Dichtung zu einem verlässlichen, einheitlichen Bild des Objektes (und seiner selbst) zu gelangen.

Von hier aus wird Kleists gemeinsamer Tod mit Henriette Vogel verstehbar als der verzweifelte Versuch, in der Realität das Bild einer Frau festzuhalten, dem er - weil es ihn im Tode nicht mehr enttäuschen kann - nicht mehr untreu zu werden braucht." (Dettmering, 1975, 15/6)

Ebensosehr läßt sich jedoch dieser erste Satz umkehren: über seinen Deutungsversuch und der Beschäftigung mit dem literarischen Text und/oder dem Autor des literarischen Textes, versucht der Leser Dettmering "zu einem verlässlichen, einheitlichen Bild des Objekts (und seiner selbst) zu gelangen."

(x) Zwar spricht Dettmering einmal von der "negativen Übertragung": "daß nämlich der Analytiker die Dichtung mißverstehet, weil die Problematik des Dichters der seinen zu ähnlich ist" (Dettmering, 1974, 23), ohne freilich in das sich oben stellende eigentliche Problem der Gegenübertragung einzudringen.

Mit dem zweiten unmittelbar daran anschließenden Satz wird ein zentraler Punkt berührt, nämlich die Beschäftigung mit der Todesthematik, von der Dettmerings psychoanalytische Kleist-Abhandlung beherrscht wird.

Als Leser/Interpreten versuchen Dettmering etc. ihre eigenen, mit der Todesthematik verbundenen Probleme und Konflikte offensichtlich auf den Autor zu projizieren und über die Textdeutungen abzuarbeiten.

Mit allen Mitteln versucht Dettmering, die "Suizidphantasie" als von Anfang an Kleists Leben bestimmendes Moment darzustellen. (siehe Dettmering, 1975, 114) Diese Vorannahme kehrt als stereotypes Vorurteil in den Textdeutungsversuchen wieder und wird auf die Interaktionsfiguren der literarischen Texte Kleists übertragen. (x)

(x) Dabei ergibt sich der eigenartige Widerspruch, daß der Textdeutungsversuch der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." zum Anlaß genommen wird, die Mord/Selbstmord Konstellation zu erörtern (siehe 4.) (einem literarischen Text, in dem die Mord/Selbstmord Konstellation gar nicht relevant ist), andererseits die Mord/Selbstmord Konstellation der Kleist-Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" in diesem Zusammenhang völlig verdrängt wird, obwohl gerade in der Finalszene der Mord und Selbstmord detailliert dargestellt wurde.

Mit der Einbeziehung des biographischen Details der Selbstmordkonstellation in den Textdeutungsversuch befindet sich Dettmering im Einklang mit Matt. Dettmering schließt seine Darlegungen zum Kleist-Drama "Prinz Friedrich von Homburg" ab, indem er Matt zitiert:

"So fasziniert uns der "Prinz von Homburg" nicht zuletzt, "weil sich Kleist kurz darauf erschoss und so eine Interpretation zum Stück lieferte, die aus den üblichen Deutungen nicht hervorgeht." (Dettmering, 1975, 61) (x)

Es ist verständlich, daß die vorgelegten Textdeutungsversuche von Dettmering nicht befriedigen können. Schönau, der die psychoanalytische Abhandlung von Dettmering rezensiert, schreibt:

(x) Dettmering stellt der "von der Autorität her deutenden Interpretation" Politzers (siehe Politzer, 1974, 156-181) Matts "nüchternere (!) Deutung gegenüber: "Unser Unbewußtes (!) erkennt sehr genau, wie der Selbstmord Kleists zusammenhängt mit der Kapitulation des Prinzen Homburg vor der Vaterfigur des Kurfürsten ..." (Dettmering, 1975, 114) Dabei bleibt es das Geheimnis von Dettmering und Matt, wie ihr "Unbewußtes" etwas "sehr genau" (!) zu erkennen vermag.

"Dettmerings Studien (haben) mich in einer Hinsicht unbefriedigt gelassen. Seine Deutungen folgen meistens dem Lektüreverlauf. Beim Lesen entsteht so auf die Dauer leicht der Eindruck, daß Lese-Erfahrungen eines Psychoanalytikers in klinisch-diagnostischer Formulierung mitgeteilt werden, ohne daß immer deutlich wird, inwiefern dieser analytische Kommentar als adäquate Interpretation gelten darf. Ein Beispiel: Als Hauptproblem der Protagonisten Kleists wird "ihr Schwanken zwischen Mord und Selbstmord" (Dettmering, 1975, 67) bezeichnet. Der Literaturwissenschaftler wird nun sofort nach dem Interpretationswert dieser ärztlichen Diagnose fragen." (Schönau, Psyche 31, 1977)

Mit dem vermeintlichen Hauptproblem der Protagonisten des literarischen Textes, dem "Schwanken zwischen Mord und Selbstmord", erfaßt Schönau zweifellos das Unangemessene dieses psychoanalytischen Textdeutungsversuches: die biographische Reduktion des literarischen Textes auf die Ebene eines Patiententextes.

Freilich übersieht Schönau die tieferen Ursachen hierfür, die in den offenbar unbewußten Widerständen des Verfassers dieses Textdeutungsversuches begründet liegen: es sind ja nicht zuletzt die unbewußten Widerstände des Lesers Dettmering, die ein adäquates Neubeleben/Ko-Produzieren des literarischen Textes verhindern. (x)

(x) Tatsächlich sind die Textdeutungsversuche insofern nur "private Lektüre-Berichte" (des Lesers Dettmering) (Schönau, Psyche 31, 1977) und als Selbstdeutungen "ohne hermeneutische Relevanz" (ebda.).

Die Textdeutungsversuche der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen scheitern aus verschiedenen Gründen: (x)

- es erfolgt meist keine ästhetische Wahrnehmung:
der literarische Text wird nicht ästhetisch als Kunstwerk wahrgenommen (siehe 1.1 und 1.4) (wir stellten schon eingangs fest, daß Kunstwerke außerhalb einer ästhetischen Wahrnehmung nur "verborgene Quellen künstlerischer Informationen" sein können) (1.1);
- der Zusammenhang der Beziehung, die zwischen dem Kunstwerk und dem Subjekt der Rezeption abläuft, wird "übersehen" (dabei ist diese Ignoranz so umfassend, daß wir fast schon davon sprechen können, daß das eigene Lesen von den Verfassern bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen verdrängt und geleugnet wird - Ausnahme: Kohut, 1973, siehe: 4. und Politzer, 1979, siehe: 2.2), (die Bedeutung, die das Subjekt Leser als Rezipierender von Kunstwerken bei der Neubelebung der Interaktionsfiguren eines literarischen Textes einnimmt, wird also nicht reflektiert, sondern ignoriert, so daß das "Selbst" der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen unbewußt die Textdeutung ausfüllen kann);

(x) die hier aufgeführten psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen haben exemplarischen Charakter hinsichtlich der übrigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen.

- die Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen scheitern tendenziell an den eigenen unbewußten Widerständen gegen den literarischen Text und/oder den Autor: diese unbewußten Widerstände verhindern ein adäquates "verstehendes Einfühlen" des literarischen Textes.

Ein Vergleich der Textinterpretationen 2.1 und 3.1 mit den bisherigen Textdeutungsversuchen dieser literarischen Texte zeigt, daß die bisherigen psychoanalytischen Textdeutungsversuche (siehe 2.2, 3.2 und 4.) überhaupt nicht in das Wesen dieser literarischen Texte eingedrungen sind.

1.4 Die ästhetische Distanz als Voraussetzung einer ästhetischen Rezeption eines Kunstwerkes.

Es wurde schon anfangs herausgestellt, daß nicht jede Wahrnehmung, nicht jedes Verständnis eines Buches als ästhetische Wahrnehmung gelten kann.

Eine ästhetische Wahrnehmung setzt eine ausreichend entwickelte ästhetische Rezeptionsfähigkeit voraus und damit Kenntnisse der Grundlagen einer ästhetischen Wahrnehmung, hierzu gehört die ästhetische Distanz. (Owsjannikow, 1976, 151)

Die ästhetische Distanz ist notwendig, "weil das unmittelbare Objekt der Rezeption ein Modell ist und nicht jene Erscheinungen und Prozesse der Wirklichkeit, die in dem Kunstwerk dargestellt werden." (ebda., 175)

"Das aber bedeutet nicht, daß Kunstwerke etwas Irreales, Unwirkliches seien. Im Gegenteil, sie sind ein materielles Glied jenes Informationsprozesses, der zwischen dem Künstler und dem Subjekt der Kunstrezeption abläuft. Folglich sind sie ein Element der gegenständlichen sozialen Wirklichkeit, die der Mensch schafft und mit der er in einer beständigen Wechselwirkung steht. Aber als Modell ist ein Kunstwerk nicht identisch mit dem, was es vertritt. Das bedingt, daß gegenständlich praktische Handlungen des Rezipierenden auf Situationen bezogen werden, die im Kunstwerk dargestellt sind, nicht auf Ereignisse, die unter realen Bedingungen ablaufen.

Diese Tatsache geht in die Einstellung zur Wahrnehmung ein. Sie ist einerseits eine wichtige Vorbedingung für eine "uninteressierte", "nichtutilitarische" Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Rezipierenden im Rezeptionsprozeß; andererseits ist sie Vorbedingung für ein spezifisch ästhetisches Erlebnis, für die "Katharsis". (ebda., S. 175/6)

Der ästhetischen Distanz als Teil der ästhetischen Wahrnehmung von Kunstwerken, wurde in der Vergangenheit zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet und man kann sogar sagen, daß das Moment der ästhetischen Distanz in der bisherigen psychoanalytischen Kunsttheorie von jeher vernachlässigt wurde.

Die Definition des Kunstwerkes als Modell, in dem eine Darstellung von Situationen enthalten ist und die Unterscheidung eines solchen Modells von Ereignissen, die unter realen Bedingungen ablaufen, hat den Vorteil, präziser und sinnvoller zu sein als etwa die Bezeichnung des Kunstwerkes als Illusion, Tagtraum etc.

Die Bezeichnung Illusion, Tagtraum etc. (wie sie in den psychoanalytischen Abhandlungen verwandt wurden) bergen im Grunde schon eine negative Einstellung zur Kunst überhaupt in sich und dienen letztlich dem Ziel, den sozialen Charakter von Kunstwerken zu leugnen und das Kunstwerk als die "Privatangelegenheit" eines Künstlers abzuwerten.

Dies hat zur Folge, daß auch die ästhetische Distanz aufgehoben wird, da die Verfasser bisheriger psychoanalytischer Textdeutungsversuche ja überwiegend meinen, daß literarische Texte gewissermaßen als direkte Äußerungen des Seelenlebens eines Schriftstellers aufzufassen sind und entsprechend "gedeutet" werden könnten.

Demgegenüber ist zu betonen, daß die ästhetische Distanz eine notwendige Voraussetzung darstellt, um ein Kunstwerk auch als solches zu rezipieren. Die Einbeziehung der ästhetischen Distanz bildet eine Grundlage einer psychoanalytischen Textinterpretation, verstanden als ästhetische Wahrnehmung von Texten der künstlerischen Literatur.

Dabei sind die Beobachtungen der psychoanalytisch-therapeutischen Praxis, die Gegenstand der psychoanalytischen Theorie wurden, entsprechend umzukodieren auf einen ganz anderen Gegenstand: den Text der künstlerischen Literatur, der als ästhetischer Gegenstand zu keiner Zeit mit einem Patiententext in einer Analogie stand.

Diese Differenzierung war in der Vergangenheit zu wenig Gegenstand grundsätzlich klärender Erörterung gewesen. Es wurde auch nicht differenziert zwischen der Empathie in einen Patiententext und dem "verstehenden Einfühlen" in einen Text der künstlerischen Literatur.

1.5 Empathie als "verstehendes Einfühlen" eines Textes der künstlerischen Literatur.

Die Empathie in einen Patiententext und das "verstehende Einfühlen" in einen literarischen Text unterscheiden sich durch eine Reihe von gewichtigen Gründen.

Ein Text der künstlerischen Literatur unterscheidet sich von einem Patiententext zunächst einmal darin, daß der Patiententext aus Äußerungen besteht, die eigens in der psychoanalytisch-therapeutischen Situation entstanden. Merkmal dieser Äußerungen ist es, daß sie als direkte und unmittelbare Äußerungen des Seelenlebens des Analysanden gelten können.

Das trifft für Texte der künstlerischen Literatur nicht zu.

Texte der künstlerischen Literatur sind das Ergebnis eines äußerst komplizierten Vorganges, der als das künstlerische Schaffen bezeichnet wird. Der Ausdruck des künstlerischen Schaffens ist das künstlerische Bild.

Das künstlerische Bild ist das Ergebnis einer schöpferischen Umgestaltung, die der Künstler während des künstlerischen Schaffens vornimmt. Dabei ist die Phantasie bedeutungsvoll, in welcher "Emotionales und Rationales, Psychisches und Soziales" miteinander verflochten sind. (Owsjannikow, 1976, 181/2)

"In der Phantasie reproduziert der Künstler vergangene Empfindungen, Vorstellungen und Eindrücke in seinem Gedächtnis und gestaltet sie zugleich schöpferisch um, was letztlich zum Schaffen des künstlerischen Bildes führt. Dieser Prozeß zeigt die emotional-rationale Natur der Phantasie. Dabei sind gnoseologische und psychologische Aspekte der künstlerischen Phantasie im sozialen Wesen der Kunst organisch miteinander verbunden." (ebda., 182)

Mit dem künstlerischen Bild hat der Rezipierende des Kunstwerkes einen von dem Künstler in spezifischer Weise vorstrukturierten ästhetischen Gegenstand vor sich.

Diese grundlegenden Merkmale eines Kunstwerkes gelten auch für einen Text der künstlerischen Literatur. Unter Einbeziehung des Moments der ästhetischen Distanz als Grundlage einer ästhetischen Wahrnehmung, wird deutlich, daß ein Text der künstlerischen Literatur gegenüber einem Patiententext ein eigenes Verfahren des "verstehenden Einfühlens" erfordert, wenn der literarische Text adäquat, d.h. als ästhetischer Gegenstand/Kunstwerk und damit als Modell, in dem eine Darstellung von Situationen enthalten ist, rezipiert werden soll.

Dabei ist das "verstehende Einfühlen" in einen literarischen Text als "szenisches Verstehen" aufzufassen, d.h. das "verstehende Einfühlen" gilt dem Interaktionsgeschehen und den Interaktionsfiguren des literarischen Textes.

Die Einfühlung eines Rezipierenden von Kunstwerken kann auch allgemein als "Anwesenheitseffekt" und "Effekt der Anteilnahme" bezeichnet werden. (ebda., 177)

Wie aber müssen wir uns nun das "verstehende Einfühlen" in einen literarischen Text vorstellen? Interessanterweise sieht Greenson, der sich mit der Empathie des Analytikers in der psychoanalytisch-therapeutischen Situation befaßt, Parallelen zwischen der Empathie des Analytikers und der ästhetischen Tätigkeit, sowohl des Kunst-Produzierenden, als auch des Kunst-Rezipierenden.

Hierzu ist zu sagen, daß die Empathie des Analytikers (in der psychoanalytisch-therapeutischen Situation) dem "einfühlenden Verstehen" des Kunst-Rezipierenden und des Text-Interpreten in das Interaktionsgeschehen und die Interaktionsfiguren eines Textes der künstlerischen Literatur zwar ähnlich ist, aber nicht gleich.

Der prinzipielle Unterschied liegt in dem anderen Gegenstand begründet, auf den sich das "verstehende Einfühlen" richtet: eines der wesentlichen Merkmale dieses anderen Gegenstandes, des Textes der künstlerischen Literatur besteht, wie wir gesehen haben, in dem Modellcharakter eines jeden Kunstwerkes, in dem eine Darstellung von Situationen enthalten ist.

Das bedeutet, daß sich das "einfühlende Verstehen" der psychoanalytischen Textthermeneutik von Texten der künstlerischen Literatur also von Anfang an auf einen Gegenstand richtet, der als ästhetischer Gegenstand ästhetisch wahrzunehmen ist.

Die Ähnlichkeit des "verstehenden Einfühlens" beschränkt sich daher mehr auf die speziellen Fähigkeiten, die ein

Kunst-Produzierender, ein Kunst-Rezipierender/Interpret und ein Psychoanalytiker miteinander gemein haben.

Greenson spricht von einem emotionalen "Sich-einlassen" und der Fähigkeit

- zu kontrollierten und reversiblen Regressionen, und zwar nicht nur in Bezug auf die Ich-Funktionen, sondern auch auf Objektbeziehungen und von der
- der zeitweiligen und partiellen Identifizierung.

Dabei geht Greenson davon aus, daß sich diese Art der emotionalen Nähe im Kind in den ersten Lebensmonaten entwickelt: "It is mobilized by nonverbal, intonational, skin touching, loving, and caretaking activities of the mother (). Since empathy originates in the earliest mother-child relationship, it seems to have a feminine cast (). For an analyst to be empathic without conflict he must have come to peace with his motherly component. Jones () calls this the mental bisexuality of the analyst." (Greenson, 1967, 383)

Ihren Ausdruck findet diese spezielle Fähigkeit des "Sich-einlassens" bei dem Kunst-Produzierenden, in dem er fähig ist, die verschiedensten heterogenen Charaktere darzustellen, bei dem Kunst-Rezipierenden/Interpreten darin, daß er fähig ist, sich in diese heterogenen Interaktionsfiguren einzufühlen und beim Psychoanalytiker darin, daß er fähig ist, sich in ein konkretes Individuum, den Analysanden, einzufühlen.

Für die ästhetische Rezeption eines Kunstwerkes durch den Kunst-Rezipierenden/Interpreten gilt weiterhin, daß eine ästhetische Wahrnehmung folgendes voraussetzt:

- die ästhetische Distanz (d.h. die Situationen, die in dem Kunstwerk dargestellt sind, werden unterschieden von Ereignissen, die unter realen Bedingungen ablaufen),
- eine relative "Uninteressiertheit" (und zwar sowohl gegenüber dem Autor, als auch den Protagonisten z.B. eines literarischen Textes: auf dieser Grundlage können verschiedene Möglichkeiten "durchgespielt" werden, um zu einer Textinterpretation zu gelangen, die sowohl adäquat als auch relevant ist),

das besagt, daß in einer psychoanalytisch begründeten Interpretation von literarischen Texten primär das in einem szenischen Wechselspiel dargestellte Interaktionsgeschehen und die szenisch relevanten, zum Teil nicht jedem Leser bewußten, Interaktionsfiguren in ihrer Bedeutung für den Gesamttext herauszuarbeiten sind.

Und in diesem Sinne unterscheiden sich die folgenden Textinterpretationen von den bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen: wie bei wirklich bedeutenden Kunstwerken, die ihre eigenständige Relevanz und Wirkung haben, tritt der Kunst-Produzierende bzw. Kunst-Rezipierende/Interpret hinter das Kunstwerk bzw. die Interpretation zurück.

Textinterpretation/

Interaktion literarischer Text - konkreter Leser

2.1 Textinterpretation: "Die Marquise von O..."
Vater-Tochter-Beziehung
als Motor des Interaktionsgeschehens.

Gleich zu Beginn der Erzählung begegnet uns an exponierter Stelle eine Triebverdrängung besonderer Art: eine Abwehroperation der Marquise, die ihren Ausdruck findet in einer folgenschweren Ohnmacht. Was meint dies?

Sehen wir uns den Text genauer an:

Die Marquise kam, mit ihren beiden Kindern, auf den Vorplatz des Schlosses, wo die Schüsse schon, im heftigsten Kampf, durch die Nacht blitzten, und sie, besinnungslos, wohin sie sich wenden sollte, wieder in das brennende Gebäude zurückjagten. Hier, unglücklicher Weise, begegnet ihr, da sie eben durch die Hintertür entschlüpfen wollte, ein Trupp feindlicher Scharfschützen, der, bei ihrem Anblick, plötzlich still ward, die Gewehre über die Schultern hing, und sie, unter abscheulichen Gebärden, mit sich fortführte.

Vergebens rief die Marquise von derentsetzlichen, sich unter einander selbst bekämpfenden, Rotte bald hier, bald dort hin gezerrt, ihre zitternden, durch die Pforte zurückfliehenden Frauen, zu Hilfe. Man schleppte sie in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute.

Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellenden Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank." (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band, 105/6)

Indem die "Scharfschützen" bei dem Anblick der Marquise jedoch "plötzlich still" werden und ihre "Gewehre über die Schultern" hängen, lassen sie an ihren Absichten keinen Zweifel aufkommen.

Dies sieht auch die Marquise so und "wollte" eben, "unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken", als "ein russischer Offizier erschien", womit die drohende Gefahr einer Vergewaltigung durch "die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren", gebannt zu sein scheint.

In der Eingangsszene treten zwei Ohnmachtssituationen auf, in denen die psychische Integrität der Marquise bedroht war: in der ersten Ohnmachtssituation wird die Gefahr der Möglichkeit eines sexuellen Ausgeliefertseins dadurch aufgehoben, daß durch das "Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien".

Es ist, wohlgemerkt, nicht die allgemeine Brutalität des Geschehens, welche die Marquise schwach werden läßt und

einer Ohnmacht beziehungsweise eines Zustandes der Bewußtlosigkeit nahe bringt. (siehe Anmerkung)

Die zweite Ohnmachtssituation ist, nicht nur weil hier die Marquise tatsächlich "völlig bewußtlos" niedersinkt, von ganz anderer und entscheidender Bedeutung: denn genau genommen ist hier die Möglichkeit eines sexuellen Ausgeliefertseins, rein äußerlich betrachtet, gar nicht so wahrscheinlich.

Die Situation, in welcher die sexuelle Vergewaltigung erst möglich ist, wird ja erst dadurch vorbereitet, daß die Marquise in eine "völlige" Bewußtlosigkeit niedersinkt: ein Freilegen der tieferen unbewußten Vorgänge zeigt, daß das Handeln des russischen Offiziers als lediglich reagierend charakterisiert werden kann und die eigentlich agierende Rolle von der Marquise eingenommen wird.

Durch die Person des russischen Offiziers ausgelöst, kommen hier plötzlich unbewußte Begierden sexuellen Inhalts auf, die mit einer besonderen "Vater-Tochter-Beziehung" zusammenhängen. Diese Inzestphantasien und Inzestsehnsüchte bewegen sich ausschließlich, da von den psychischen Instanzen mit Zensur belegt, im unbewußten Bereich. Das ganze Interak-

Anmerkung: Auch der brutalen Szene, als der russische Offizier, in ihrer unmittelbaren Nähe, einem Letzten der Soldateska, "der ihren schlanken Leib umfaßt hielt", mit dem Griff seines Degens ins Gesicht stößt, daß dieser, "mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte", hält die Marquise stand. -

Sie ist "von allen solchen Auftritten" nur "sprachlos"!

tionsgeschehen zwischen der Marquise und dem russischen Offizier, dem Grafen F. ..., spielt sich in diesem unbewußten Bereich ab.

Der Abwehrvorgang der Marquise erreicht zweierlei: es werden die "anstößigen" sexuellen Sehnsüchte in die Tiefe des Unbewußten verdrängt und abgewehrt, äußerlich sichtbar dadurch, daß die Marquise in eine tiefe Bewußtlosigkeit fällt.

Besonders spannend wird dieser Abwehrvorgang aber dadurch, daß er der Marquise andererseits erst ermöglicht, in dieser Situation die agierende Rolle einzunehmen: erst der Zustand der Bewußtlosigkeit ermöglicht es der Marquise, durch unbewußte Gestik/unbewußte Körpersprache dem Grafen ihre Hingabebereitschaft zu signalisieren.

Es erweist sich, daß ein wichtiger Erkenntnisschritt beim Verstehen dieser Kleist-Erzählung darin besteht, hier eine enge Verbindungslinie zu der "inestuösen Szene" herzustellen, der Darstellung der "Vater-Tochter-Situation", deren subtile Bedeutung in ihrem sexuellen Inhalt besteht.

Erst das Erkennen des engen Zusammenhanges dieser beiden Szenen miteinander, der Szene der zweiten Ohnmachtssituation und der "inestuösen Szene", ermöglicht es, den Umstand zu verstehen, daß die Marquise den Grafen einerseits durchaus begehrt und andererseits das Verhalten zu verstehen, warum die Marquise den Grafen so heftig ablehnt.

Die Interaktionsfigur dieser Kleist-Erzählung ist geprägt von der besonderen Beziehung der Marquise zu ihrem Vater und umgekehrt, von ihrem Vater, dem Kommandanten der Festung, zu seiner Tochter.

Der Graf trifft die Marquise in einer außergewöhnlichen Situation: der Vater der Marquise hatte unmittelbar zuvor sich folgendermaßen verhalten und folgende Äußerungen gemacht:

"Der Obrist von G..., welcher den Platz zu verteidigen Order hatte, forderte seine Gemahlin und seine Tochter auf, sich auf das Landgut, entweder der letzteren, oder seines Sohnes, das bei V... lag, zurückzuziehen. Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Waage der weiblichen Überlegung entschieden hatte: war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berennt, und aufgefordert, sich zu ergeben. Der Obrist erklärte gegen seine Familie, daß er sich nunmehr verhalten würde, als ob sie nicht vorhanden wäre; und antwortete mit Kugeln und Granaten." (ebda., 104/5)

- dieses "Sichzurückziehen" des Vaters der Marquise stellt eine wesentliche Vorbedingung für das Zustandekommen der inzestuösen Sehnsüchte und dem Verlangen nach Realisierung derselben in diesem Moment dar. Nur in diesem Augenblick kann die Versuchung so groß sein, daß die Marquise, wenn auch unbewußt, dem Inzestverlangen nachgibt in dieser, durch den Abwehrvorgang ausgelösten Ohnmachtssituation.

Als nun der Graf F... den ersten Heiratsantrag stellt, sieht sich die Marquise außerstande, "verbal" zu antworten:

"Die Marquise wußte nicht, was sie von dieser Aufführung denken solle. Sie sah, über und über rot, ihre Mutter, und diese, mit Verlegenheit, den Sohn und den Vater an; während der Graf vor die Marquise trat, und indem er ihre Hand nahm, als ob er sie küssen wollte, wiederholte: ob sie ihn verstanden hätte? Der Kommandant sagte: ob er nicht Platz nehmen wolle; und setzte ihm, auf eine verbindliche, obschon etwas ernsthafte, Art einen Stuhl hin." (ebda., 110)

Doch auch dem Kommandanten schlägt es die Sprache, wenngleich aus anderen Gründen; nachdem er Zuflucht zu einer formalen gestischen Reaktion genommen hat, nimmt er schließlich zu dem Heiratsantrag des Grafen Stellung und antwortet für die Marquise:

"- Der Kommandant, nach einer langen Pause, erwiderte: daß ihm dieser Antrag zwar, wenn er, wie er nicht zweifle, ernsthaft gemeint sein, sehr schmeichelhaft wäre. Bei dem Tode ihres Gemahls, des Marquis von O..., hätte sich seine Tochter aber entschlossen, in keine zweite Vermählung einzugehen. Da ihr jedoch kürzlich von ihm eine so große Verbindlichkeit auferlegt worden sei: so wäre es nicht unmöglich, daß ihr Entschluß dadurch, seinen Wünschen gemäß, eine Abänderung erleide: er bitte sich inzwischen die Erlaubnis für sie aus, darüber im Stillen während einiger Zeit nachdenken zu dürfen." (ebda., 111)

Die Mutter nun argwöhnt hinter dem stürmischen Heiratsantrag einen möglicherweise verborgenen Zusammenhang und "fragte ihre Tochter, was sie denn von ihm halte? Und ob

sie soch wohl zu irgend einer Äußerung, die ein Unglück vermiede, würde verstehen können? Die Marquise antwortete: Liebste Mutter! Das ist nicht möglich. Es tut mir leid, daß meine Dankbarkeit auf eine so harte Probe gestellt wird. Doch es war mein Entschluß, mich nicht wieder zu vermählen; ich mag mein Glück nicht, und nicht so unüberlegt, auf ein zweites Spiel setzen." (ebda., 117)

Der Entschluß der Marquise, sich nicht wieder zu vermählen, bestätigt zunächst einmal die Darstellung ihres Vaters, die jener dem Grafen anläßlich dessen Heiratsantrages gab.

Dieses "Glück", das die Marquise "nicht so unüberlegt auf ein zweites Spiel setzen" will, besteht offensichtlich darin, nichtverheiratet zu sein und zu bleiben. Damit ist jedoch nicht gemeint, daß die Marquise sich etwa gegen die Rolle einer Ehefrau in einer patriarchalischen Ehe und Familie wenden würde: dafür gibt es in der Erzählung keine Anzeichen.

Das "Glück" beinhaltet also etwas anderes: wird hier die "Vater-Tochter-Situation" einbezogen, so erhält das "Glück" einen besonderen Sinn: bedingt durch die besondere Beziehung zu ihrem Vater, hat die Marquise wahrscheinlich wirklich kein Interesse, dieses "Glück" durch einen Dritten stören zu lassen.

Die besondere Beziehung des Vaters zu seiner Tochter kommt an anderer Stelle dadurch zum Ausdruck, daß er das Werben des Grafen um seine Tochter und den Heiratsantrag als persönliche Niederlage empfindet:

"Nun so macht! macht! macht! rief der Vater, indem er sich umkehrte: ich muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben!-" (ebda, 118)

Dagegen sind für die Mutter mehr die gesellschaftlichen Forderungen und Konventionen ausschlaggebend, also z.B. Konventionen, die es für wünschens- und erstrebenswert erachten, eine unverheiratete (verwitwete usw.) Frau, zumal wenn diese außerdem noch Mutter von kleinen Kindern ist, wieder "vermählt" zu sehen:

"Die Obristin versetzte, daß da dieser junge Mann, den so viele außerordentliche Eigenschaften empföhlen, seinen Aufenthalt in Italien nehmen zu wollen, erklärt habe, sein Antrag, nach ihrer Meinung, einige Rücksicht, und der Entschluß der Marquise Prüfung verdiene. Der Forstmeister, indem er sich bei ihr niederließ, fragte, wie er ihr denn, was seine Person anbetreffe, gefalle?

Die Marquise antwortete, mit einiger Verlegenheit: er gefällt und mißfällt mir; und berief sich auf das Gefühl der anderen. Die Obristin sagte: wenn er von Neapel zurückkehrt, und die Erkundigungen, die wir inzwischen über ihn einziehen könnten, dem Gesamteindruck, den du von ihm empfangen hast, nicht widersprechen: wie würdest du dich, falls er alsdann seinen Antrag wiederholte, erklären?

In diesem Fall, versetzte die Marquise, würd ich - da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wünsche - sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte - um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen.

Die Mutter, die eine zweite Vermählung ihrer Tochter immer gewünscht hatte, hatte Mühe, ihre Freude über diese Erklärung zu verbergen. und sann, was sich wohl daraus machen lasse." (ebda., 117)

Nachdem sich die Anzeichen einer möglichen Schwangerschaft nicht länger leugnen lassen, ließ die Marquise einen Arzt rufen - vorsichtshalber "da gerade die Mutter abwesend war", der ihre Annahme bestätigt:

"Die Marquise stand, wie vom Donner gerührt. Sie raffte sich auf, und wollte zu ihrem Vater eilen; doch der sonderbare Ernst des Mannes, von dem sie sich beleidigt sah, lähmte alle ihre Glieder. Sie warf sich in der größten Bewegung auf den Diwan nieder. Sie durchlief, gegen sich selbst mißtrauisch, alle Momente des verflossenen Jahres, und hielt sich für verrückt, wenn sie an den letzten dachte. Endlich erschien die Mutter; und auf die bestürzte Frage, warum sie so unruhig sei? erzählte ihr die Tochter, was ihr der Arzt soeben eröffnet hatte. Frau von G... nannte ihn einen Unverschämten und Nichtswürdigen, und bestärkte die Tochter in dem Entschluß, diese Beleidigung dem Vater zu entdecken.

Die Marquise versicherte, daß es sein völliger Ernst gewesen sei, und daß er entschlossen scheine, dem Vater ins Gesicht seine rasende Behauptung zu wiederholen. Frau von G... fragte, nicht wenig erschrocken, ob sie denn an die Möglichkeit eines solchen Zustandes glaube? Eher, antwortete die Marquise, daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird." (ebda., 120/1)

Trotzdem bittet die Marquise ihre Mutter, eine Hebamme zu rufen ...

"Gut, gut! erwiderte die Obristin, die ihre Angst unterdrückte. Sie soll gleich kommen; sie soll gleich, wenn du dich von ihr willst auslachen lassen, erscheinen, und dir sagen, daß du eine Träumerin, und nicht recht klug bist. Und damit zog sie die Klingel, und schickte augenblicklich einen ihrer Leute, der die Hebamme rufe." (ebda., 123)

"Die Hebamme, während sie sich von demselben unterrichtete, sprach von jungen Blut und der Arglist der Welt: äußerte, als sie ihr Geschäft vollendet hatte, dergleichen Fälle wären ihr schon vorgekommen; die jungen Witwen, die in ihre Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu haben; beruhigte inzwischen die Frau Marquise, und versicherte sie, daß sich der muntere Korsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde.

Bei diesen Worten fiel die Marquise in Ohnmacht. Die Obristin, die ihr mütterliches Gefühl nicht überwältigen konnte, brachte sie zwar, mit Hilfe der Hebamme, wieder ins Leben zurück. Doch die Entrüstung siegte, da sie erwacht war. Julietta! rief die Mutter mit dem lebhaftesten Schmerz. Willst du dich mir entdecken, willst du den Vater mir nennen? Und schien noch zur Versöhnung geneigt. Doch als die Marquise sagte, daß sie wahnsinnig werden würde, sprach die Mutter, indem sie sich vom Diwan erhob: geh! geh! du bist nichtswürdig! Verflucht sei die Stunde, da ich dich gebär! und verließ das Zimmer." (ebda., 123/4)

Die Haltung der Obristin wird also bestimmt vom Schwanken zwischen dem "mütterlichen Gefühl" und der gesellschaftlichen Konvention und der Entscheidung für das Letztere.

"Kaum war die Hebamme aus dem Zimmer, als ihr ein Schreiben von der Mutter gebracht ward, in welchem diese sich so ausließ: 'Herr von G... wünsche, unter den obwaltenden Umständen, daß sie sein Haus verlasse. Er sende ihr hierbei die über ihr Vermögen lautenden Papiere, und hoffe daß ihm Gott den Jammer ersparen werde, sie wieder zu sehen.'
- Der Brief war inzwischen von Tränen benetzt, und in einem Winkel stand ein verwischtes Wort: diktirt.-" (ebda.. 124/5)

"Die über ihr Vermögen lautenden Papiere" werden der Marquise von "Herrn von G..." übersendet. Demgegenüber scheint der Obrist und Vater der Marquise die Kinder seiner Tochter gleichsam als seine zu betrachten. Er erhebt Anspruch auf Besitz der Kinder, auf "Zurücklassung und Überlieferung" und läßt diese Forderung durch seinen Sohn, den Forstmeister, vortragen:

"Sie hatte eben ihr Kleinstes zwischen den Knien, und schlug ihm noch ein Tuch um, um nunmehr, da alles zur Abreise bereit war, in den Wagen zu steigen: als der Forstmeister eintrat, und auf Befehl des Kommandanten die Zurücklassung und Überlieferung der Kinder von ihr forderte.

Diese Kinder? fragte sie; und stand auf. Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommen, und mich niederschleppen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne! Und hob

mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen, und fuhr ab.

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriß, legte sich, als sie im Freien war, sie küßte häufig die Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins, über ihren Bruder davon getragen hatte." (ebda., 125/6)

Diese patriarchalisch anmaßende Forderung stößt zwar auch innerhalb der Familie bei der Mutter auf Widerstand, allein, es bleibt der Marquise selbst überlassen, eindeutige Positionen zu beziehen, sich dem "Befehl" des Kommandanten energisch zu widersetzen und die "Zurücklassung und Überlieferung" ihrer Kinder zu verweigern.

Dieser Schritt ist von großer Bedeutung für die Bildung einer "Ich-Autonomie" der Marquise: ohne diese Entwicklung wären die weiteren Schritte, wie die Aufgabe des Inserats etc. kaum vorstellbar.

"Nur der Gedanke war ihr unerträglich, daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte.

Ein wunderbares Mittel war ihr eingefallen, den Vater zu entdecken: ein Mittel, bei dem sie, als sie es zuerst dachte, das Strickzeug selbst vor Schrecken aus der Hand fallen ließ. Durch ganze Nächte, in unruhiger Schlaflosigkeit durchwacht, ward es gedreht und gewendet um sich an seine ihr innerstes Gefühl verletzende, Natur zu gewöhnen. Immer noch sträubte sie sich, mit dem Menschen, der sie so hintergangen hatte, in irgend ein Verhältnis zu treten: indem sie sehr richtig schloß, daß derselbe doch, ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse, und, auf welchem Platz der Welt man ihn auch denken wolle, nur aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm derselben, hervorgegangen sein könne.

Doch da das Gefühl ihrer Selbständigkeit immer lebhafter in ihr ward, und sie bedachte, daß der Stein seinen Wert behält, er mag auch eingefaßt sein, wie man wolle, so griff sie eines Morgens, da sich das junge Leben wieder in ihr regte, ein Herz, und ließ jene sonderbare Aufforderung in die Intelligenzblätter von M... rücken, die man am Eingang dieser Erzählung gelesen hat." (ebda., 126/7)

Das zu erwartende Kind, das ja als Konsequenz eines total vollzogenen Inzests gelten kann, bringt nun sozusagen diesen Rekonstruktionsversuch in Gang: mit einem Inserat - einer gedruckten Verständigung - unternimmt die Marquise den Versuch, auf der verbalen Ebene eine Verbindung zu den ihr nicht zugänglichen, von der Sprache ausgeschiedenen Wünschen herzustellen.

Der verbal ausgedrückte Verständigungsversuch soll bewirken, auf der verbalen Ebene sprachlich bislang nicht zugängliche

Vorgänge, die mit den Inzestsehnüchten zusammenhängen, zu rekonstruieren. Ein Vorgang, welcher einer psychoanalytisch-therapeutischen Situation analog auch Aufhebung einer Sprachzerstörung genannt werden könnte. Daher kann das Inserat auch als die Rekonstruktion des Interaktionsspiels bezeichnet werden.

Innerhalb der Familie gestaltet sich die Interaktionsform nach patriarchalischer Manier. Dabei ist die folgende Szene aufschlußreich:

"Inzwischen waren in dem Hause des Kommandanten die lebhaftesten Auftritte vorgefallen. Die Obristin war über die zerstörende Heftigkeit ihres Gatten und über die Schwäche, mit welcher sie sich, bei der tyrannischen Verstoßung der Tochter, von ihm hatte unterjochen lassen, äußerst erbittert.

Sie war, als der Schuß in des Kommandanten Schlafgemach fiel, und die Tochter aus demselben hervorstürzte, in eine Ohnmacht gesunken, aus der sie sich zwar bald wieder erholte; doch der Kommandant hatte, in dem Augenblick ihres Erwachens, weiter nichts gesagt, als, es täte ihm leid, daß sie diesen Schrecken umsonst gehabt, und das abgeschossene Pistol auf einen Tisch geworfen.

Nachher, da von der Abforderung der Kinder die Rede war, wagte sie schüchtern, zu erklären, daß man zu einem solchen Schritt kein Recht habe; sie bat mit einer, durch die gebaute Anwandlung, schwachen und rührenden Stimme, heftige Auftritte im Hause zu vermeiden; doch der Kommandant erwiderte weiter nichts, als, indem er sich zum Forstmeister

wandte, vor Wut schäumend: geh! und schaff sie mir! Als der zweite Brief des Grafen F ... ankam, hatte der Kommandant befohlen, daß er nach V... zur Marquise herausgeschickt werden solle, welche ihn, wie man nachher durch den Boten erfuhr, bei Seite gelegt, und gesagt hatte, es wäre gut.

Die Obristin, der in der ganzen Begebenheit so vieles, und besonders die Geneigtheit der Marquise, eine neue, ihr ganz gleichgültige Vermählung einzugehen, dunkel war, suchte vergebens, diesen Umstand zur Sprache zu bringen.

Der Kommandant bat immer, auf eine Art, die einem Befehle gleich sah, zu schweigen; versicherte, indem er einst, bei einer solchen Gelegenheit, ein Porträt herabnahm, das noch von ihr an der Wand hing, daß er sein Gedächtnis ihrer ganz vertilgen wünsche; und meinte, er hätte keine Tochter mehr." (ebda., 130/1)

Die Beziehung zwischen dem Kommandanten und seiner Tochter stellt sich dar als eine Beziehung, die unbeeinträchtigt zu sein scheint von direkten gesellschaftlichen Forderungen. Jedenfalls vermeidet es der Kommandant sorgfältig, der Marquise direkt mit gesellschaftlichen Forderungen gegenüberzutreten.

Die Kommunikation zwischen beiden trägt einen weitestgehend averbalen Charakter. Es bleibt der Mutter überlassen, auf der verbalen Ebene gesellschaftliche Forderungen, Ansprüche und Normen und Werte anzumelden und zu vermitteln. Auch die Initiative, die Verbindung mit der Marquise wiederherzustellen, bleibt der Obristin überlassen:

Wenige Tage nachher erhielt der Kommandant, in Beziehung auf diesen Zeitungsartikel, einen Brief von der Marquise, in welchem sie ihn, da ihr die Gnade versagt wäre, in seinem Hause erscheinen zu dürfen, auf eine ehrfurchtsvolle und rührende Art bat, denjenigen, der sich am Dritten morgens bei ihm zeigen würde, gefälligst zu ihr nach V... hinauszuschicken. Die Obristin war gerade gegenwärtig, als der Kommandant diesen Brief empfing; und da sie auf seinem Gesicht deutlich bemerkte, daß er in seiner Empfindung irre geworden war: denn welches Motiv jetzt, falls es eine Betrügerei war, sollte er ihr unterlegen, da sie auf seine Verzeihung gar keine Ansprüche zu machen schien? so rückte sie, dadurch dreist gemacht, mit einem Plan hervor, den sie schon lange, in ihrer von Zweifeln bewegten Brust, mit sich herum getragen hatte.

Sie sagte, während der Obrist noch, mit einer nichtssagenden Miene, in das Papier hineinsah: sie habe einen Einfall. Ob er ihr erlauben wolle, auf einen oder zwei Tage, nach V... hinauszufahren? Sie werde die Marquise, falls sie wirklich denjenigen, der ihr durch die Zeitungen, als ein Unbekannter, geantwortet, schon kenne, in eine Lage zu versetzen wissen, in welcher sich ihre Seele verraten müßte, und wenn sie die abgefeimteste Verräterin wäre.

Der Kommandant erwiderte, indem er, mit einer plötzlich heftigen Bewegung, den Brief zerriß: sie wisse, daß er mit ihr nichts zu schaffen haben wolle, und er verbiete ihr, in irgend eine Gemeinschaft mit ihr zu treten. Er siegelte die zerrissenen Stücke ein, schrieb eine Adresse an die Marquise, und gab sie dem Boten, als Antwort, zurück.

Die Obristin, durch diesen hartnäckigen Eigensinn, der alle

Möglichkeit der Aufklärung vernichtete, heimlich erbittert, beschloß ihren Plan jetzt, gegen seinen Willen, auszuführen. Sie nahm einen von den Jägern des Kommandanten, und fuhr am nächstfolgenden Morgen, da ihr Gemahl noch im Bette lag, mit demselben nach V... hinaus." (ebda., 132/3)

Parallel zur Marquise, wenngleich wenig später, widersetzt sich die Obristin patriarchalischen Ansprüchen und findet den Übergang von "passiv leidendem" zu "aktiv handelndem" Verhalten.

In der Folge der Versöhnung der Marquise mit ihren Eltern spielt sich folgende "inzestuöse Szene" ab:

"Sie vernahm, da sie mit sanft an die Tür gelegtem Ohr horchte, ein leises, eben verhallendes Gelispel, das, wie es ihr schien, von der Marquise kam: und, wie sie durchs Schlüsselloch bemerkte, saß sie auch auf des Kammandanten Schoß, was er sonst in seinem Leben nicht zugegeben hatte. Drauf endlich öffnete sie die Tür, uns sah nun - und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter!

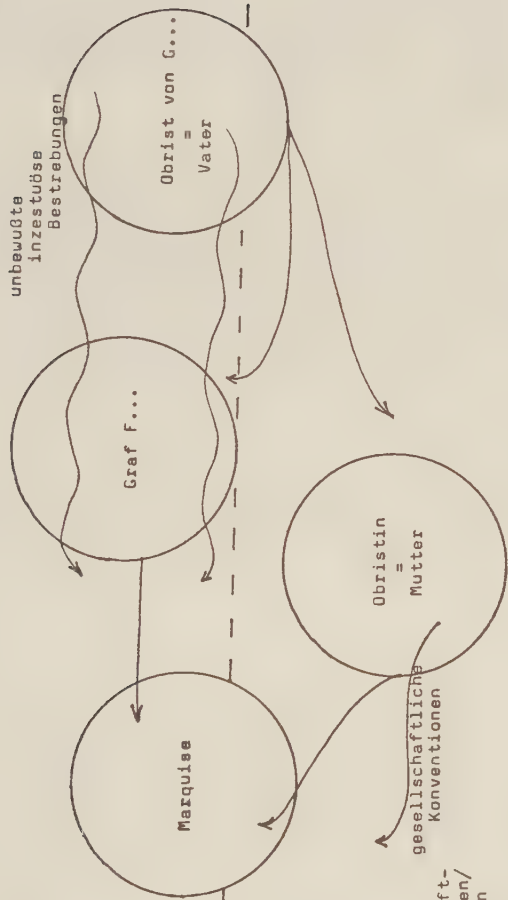
Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hin-

ter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmel
frohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war,
zu stören. Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn,
da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglicher
Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich
um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an.

Der Kommandant schlug, bei ihrem Anblick, das Gesicht
schon wieder ganz kraus nieder, und wollte etwas sagen; doch
sie rief: o was für ein Gesicht ist das! küßte es jetzt
auch ihrerseits in Ordnung, und machte der Rührung durch
Scherzen ein Ende. Sie lud und führte beide, die wie
Brautleute gingen, zur Abendtafel, an welcher der Komman-
dant zwar sehr heiter war, aber noch von Zeit zu Zeit
schluchzte, wenig aß und sprach, auf den Teller niedersah,
und mit der Hand seiner Tochter spielte." (ebda., 138/9)

Um es gleich vorwegzunehmen: dieser Vater-Tochter-Situa-
tion kommt eine Schlüsselstellung beim szenischen Verstehen
und bei der Rekonstruktion des latenten Inhalts des Textes
zu. Zur Veranschaulichung die folgende Skizze:

Ebene:
unbewußt
averbal/
präverbal
inzeleuös



Ebene:
bewußt
verbal
gesellschaft-
liche Normen/
Forderungen

Wie die Skizze zeigt, können wir davon ausgehen, daß die Interaktionsabläufe Graf F... - Marquise sozusagen im Schatten der Vater-Tochter-Situation stehen. Die Vater-Tochter-Situation verschiebt sich gleichsam als Doublette auf die Interaktion Graf F. und Marquise.

Das unbewußte Inzestverlangen erreicht einen Höhepunkt in dem Augenblick, als die Marquise dem Grafen F. begegnet, welcher, Militärperson und Offizier wie der Vater der Marquise Obrist, im Begriff steht, die Festung zu erobern und zu übernehmen und sich an die Stelle des Kommandanten zu setzen. Die Interaktion zwischen dem Grafen und der Marquise stellt sich somit als eine solche dar, deren Merkmal es ist, in ebenso leidenschaftliche wie unerfüllbare Inzestwünsche prototypisch eingebunden zu sein. -

Unmittelbar nach der Eingangsszene, der ersten Begegnung der Marquise mit dem Grafen, löst der Graf, der russische Offizier, auch äußerlich den Kommandanten und Vater der Marquise ab:

"Der Platz war in kurzer Zeit völlig erobert, und der Kommandant, der sich nur noch wehrte, weil man ihm keinen Pardon geben wollte, zog sich eben mit sinkenden Kräften nach dem Portal des Hauses zurück, als der russische Offizier, sehr erhitzt im Gesicht, aus demselben hervortrat, und ihm zurief, sich zu ergeben. Der Kommandant antwortete, daß er auf diese Aufforderung nur gewartet habe, reichte ihm seinen Degen dar, und bat sich die Erlaubnis aus, sich ins Schloß begeben, und nach seiner Familie umsehen zu dürfen. Der russische Offizier, der, nach der Rolle zu urteilen, die er spielte, einer der Anführer des Sturms

zu sein schien, gab ihm, unter Begleitung einer Wache, diese Freiheit; setzte sich, mit einiger Eilfertigkeit, an die Spitze eines Detachements, entschied, wo er noch zweifelhaft sein mochte, den Kampf, und bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts." (ebda., 106)

Es gab einige Merkwürdigkeiten im Verhalten des russischen Offiziers und die verschiedenen Auftritte haben zwar Verwunderung hervorgerufen: nur scheint dies der Vergessenheit anheimgefallen zu sein. Daher scheint auch keiner in der Familie darauf zu kommen, wer zu dem in der Antwort auf das Inserat angekündigten Termin erscheinen wird:

"Nun galt es, beim Anbruch des nächsten Tages, die Frage: wer nur, in aller Welt, morgen um 11 Uhr sich zeigen würde; denn morgen war der gefürchtete Dritte. Vater und Mutter, und auch der Bruder, der sich mit seiner Versöhnung eingefunden hatte, stimmten unbedingt, falls die Person nur von einiger Erträglichkeit sein würde, für Vermählung; alles, was nur immer möglich war, sollte geschehen, um die Lage der Marquise glücklich zu machen. Sollten die Verhältnisse derselben jedoch so beschaffen sein, daß sie selbst dann, wenn man ihnen durch Begünstigungen zu Hülfe käme, zu weit hinter den Verhältnissen der Marquise zurückblieben, so widersetzten sich die Eltern der Heirat; sie beschlossen, die Marquise nach wie vor bei sich zu behalten, und das Kind zu adoptieren. Die Marquise hingegen schien willens, in jedem Falle, wenn die Person nur nicht ruchlos wäre, ihr gegebenes Wort in Erfüllung zu bringen, und dem Kinde, es koste was es wolle, einen Vater zu verschaffen." (ebda., 139)

Es geht in der Familie in erster Linie darum, die Folgen der Vergewaltigung gesellschaftlich aufzufangen. Darauf ist sie gut vorbereitet, denn im negativsten aller Fälle wird eben das zu erwartende Kind der Marquise notfalls von ihren Eltern adoptiert.

Bei den Überlegungen, die zum Inserat führten, wurde deutlich: der Marquise widerstrebt es, daß dem Kind "dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte". Für die Marquise steht also weit mehr auf dem Spiel: unter Einbeziehung des Inzest-Motivs stellt sich das Kind im Grunde dar als Konsequenz eines total vollzogenen Inzests und es geht daher für die Marquise um mehr als nur die gesellschaftliche Bereinigung eines geschehenen "Malheurs" für sie gilt es, eine Form zu finden, in welcher eine gesellschaftlich anerkannte Verhüllung der Inzestsehnsucht aufgehoben werden kann.

Es gibt eine Szene im Text, in welcher Eingangsszene und Finalszene miteinander korrespondieren: die Finalszene kulminiert gleichsam vorweg:

"Er trat durch eine Pforte, die er offen fand, in den Garten, durchstrich die Gänge desselben, und wollte eben die hintere Rampe hinaufsteigen, als er in der Laube, die zur Seite lag, die Marquise, in ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt, an einem kleinen Tischchen emsig arbeiten sah.

Er näherte sich ihr so, daß sie ihn nicht früher erblicken konnte, als bis er am Eingang der Laube, drei kleine Schritte

von ihren Füßen, stand. Der Graf F...! sagte die Marquise, als sie die Augen aufschlug, und die Röte der Überraschung überflog ihr Gesicht. Der Graf lächelte, blieb noch eine Zeitlang, ohne sich im Eingang zu rühren, stehen; setzte sich dann, mit so bescheidener Zudringlichkeit, als sie nicht zu erschrecken nötig war, neben ihr nieder, und schlug, ehe sie noch, in ihrer sonderbaren Lage, einen Entschluß gefaßt hatte, seinen Arm sanft um ihren lieben Leib.

Von wo, Herr Graf, ist es möglich, fragte die Marquise - und sah schüchtern vor sich auf die Erde nieder. Der Graf sagte: von M..., und drückte sie ganz leise an sich; durch eine hintere Pforte, die ich offen fand. Ich glaubte auf Ihre Verzeihung rechnen zu dürfen, und trat ein. Hat man Ihnen denn in M... nicht gesagt -?- fragte sie, und rührte noch kein Glied in seinen Armen.

Alles, geliebte Frau, versetzte der Graf; doch von Ihrer Unschuld völlig überzeugt - Wie! rief die Marquise, indem sie aufstand, und sich loswickelte; und Sie kommen gleichwohl? - Der Welt zum Trotz, fuhr er fort, indem er sie festhielt, und Ihrer Familie zum Trotz, und dieser lieblichen Erscheinung sogar zum Trotz; wobei er einen glühenden Kuß auf ihre Brust drückte.

- Hinweg! rief die Marquise - So überzeugt, sagte er, Julietta, als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte - Die Marquise rief: Lassen Sie mich! Ich komme, schloß er - und ließ sie nicht - meinen Antrag zu wiederholen, und das Los der Seligen, wenn Sie mich erhören wollen, von Ihrer Hand zu empfangen. Lassen Sie mich augenblicklich! rief die Marquise; ich befehle Ihnen! riß sich gewaltsam aus seinen Armen und entfloh.

Geliebte! Vortreffliche! flüsterte er, indem er wieder aufstand, und ihr folgte. - Sie hören! rief die Marquise, und wandte sich, und wich ihm aus. Ein eingelegtes, heimliches, geflüstertes -! sagte der Graf und griff hastig nach ihrem glatten, ihm entschlüpfenden Arm. - Ich will nichts wissen, versetzte die Marquise, stieß ihn heftig vor die Brust zurück, eilte auf die Rampe, und verschwand." (etda., 128/9)

Weder hier noch während der "offiziellen" Begegnung gelingt es der Marquise, die inzestuösen Bestrebungen mit einer gesellschaftlich anerkannten Verhüllung zu versehen: es kommt daher zu einem wahren "Abwehr-Spektakel":

"Die Marquise rief: Verschließt die Türen! Wir sind für ihn nicht zu Hause; stand auf, das Zimmer gleich selbst zu verriegeln, und wollte eben den Jäger, der ihr im Wege stand, hinausdrängen, als der Graf schon, in genau demselben Kriegerock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte, zu ihr eintrat.

Die Marquise glaubte vor Verwirrung in die Erde zu sinken; sie griff nach einem Tuch, das sie auf dem Stuhl hatte liegen lassen, und wollte eben in ein Seitenzimmer entfliehen; doch Frau von G..., indem sie die Hand derselben ergriff, rief: Julietta -! und wie erstickt von Gedanken, ging ihr die Sprache aus. Sie heftete die Augen fest auf den Grafen und wiederholte: ich bitte dich, Julietta! indem sie sie nach sich zog: wen erwarten wir denn -? Die Marquise rief, indem sie sich plötzlich wandte: nun? doch ihn nicht -? und schlug mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überlog.()

Der Graf wich nicht von der Seite der Obristin; er faßte, immer noch auf seinen Knien liegend, den äußersten Saum ihres Kleides, und küßte ihn. Liebe! Gnädige! Verehrungswürdigste! flüsterte er: eine Träne rollte ihm die Wangen herab. Die Obristin sagte: stehn Sie auf, Herr Graf, stehn Sie auf! Trösten Sie jene; so sind wir alle versöhnt, so ist alles vergeben und vergessen. Der Graf erhob sich weinend. Er ließ sich von neuem vor der Marquise nieder, er faßte leise ihre Hand, als ob sie von Gold wäre, und der Duft der seinigen sie trüben könnte.

Doch diese -: gehn Sie! gehn Sie! gehn Sie! rief sie, indem sie aufstand; auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen --- Teufel! öffnete, indem sie ihm dabei, gleich einem Pestvergifteten, auswich, die Tür des Zimmers, und sagte: ruft den Obristen! Julietta! rief die Obristin mit Erstaunen. Die Marquise blickte, mit tötender Wildheit, bald auf den Grafen, bald auf die Mutter ein; ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher. Der Obrist und der Forstmeister kamen. Diesem Mann, Vater, sprach sie, als jene noch unter dem Eingang waren, Kann ich mich nicht vermählen! griff in ein Gefäß mit Weihwasser, das an der hinteren Tür befestigt war, besprengte, in einem großen Wurf, Vater und Mutter und Bruder damit, und verschwand." (ebda., 140/1)

Die inzestuösen Phantasien sind noch immer in gleicher Weise ebenso heftig wie sie abgewehrt werden. Die Marquise ist daher auch nicht imstande, ihre vehemente Abwehr verbal zu erklären oder begründen, sie verbleibt in dieser Hinsicht ganz auf der präverbalen Ebene:

"Man bemühte sich vergebens, von der Marquise den Grund ihres sonderbaren Betragens zu erfahren; sie lag im heftigsten Fieber, wollte durchaus von Vermählung nichts wissen, und bat, sie allein zu lassen. Auf die Frage: warum sie jenen ihren Entschluß plötzlich geändert habe? und was ihr den Grafen gehässiger mache, als einen andern? sah sie den Vater mit großen Augen zerstreut an, und antwortete nichts." (ebda., 142)

Während sich die Marquise äußerlich völlig von dem Grafen distanziert und demonstrative Ablehnung zur Schau stellt, bleibt den Eltern, denen es ja nicht zuletzt darum ging, die Angelegenheit gesellschaftlich bereinigt zu wissen, das weitere Handeln überlassen.

Zunächst ist es der Vater der Marquise, der die erforderlichen Anordnungen für die jetzt gesellschaftlich gebotene Heirat trifft:

"Der Vater, der sie offenbar in einem überreizten Gemütszustande sah, erklärte, daß sie ihr Wort halten müsse; verließ sie, und ordnete alles, nach gehöriger schriftlicher Rücksprache mit dem Grafen, zur Vermählung an. Er legte demselben einen Heiratskontrakt vor, in welchem dieser auf alle Rechte eines Gemahls Verzicht tat, dagegen sich zu allen Pflichten, die man von ihm fordern würde, verstehen sollte." (ebda.)

Sowohl von der Marquise als auch von ihrem Vater wird der Graf gewissermaßen zu einer persona non grata gemacht. Auch

während der formellen Hochzeit wird das sichtbar:

"Erst an dem Portal der Kirche war es dem Grafen erlaubt, sich an die Familie anzuschließen. Die Marquise sah, während der Feierlichkeit, starr auf das Altarbild; nicht ein flüchtiger Blick ward dem Manne zuteil, mit welchem sie die Ringe wechselte. Der Graf bot ihr, als die Trauung vorüber war, den Arm; doch sobald sie wieder aus der Kirche heraus waren, verneigte sich die Gräfin vor ihm: der Kommandant fragte, ob er die Ehre haben würde, ihn zuweilen in den Gemächern seiner Tochter zu sehen, worauf der Graf etwas stammelte, das niemand verstand, den Hut vor der Gesellschaft abnahm, und verschwand. Er bezog eine Wohnung in M..., in welcher er mehrere Monate zubrachte, ohne auch nur den Fuß in des Kommandanten Haus zu setzen, bei welchem die Gräfin zurückgeblieben war. Nur seinem zarten, würdigen und völlig musterhaften Betragen überall, wo er mit der Familie in irgend eine Berührung kam, hatte er es zu verdanken, daß er, nach der nunmehr erfolgten Entbindung der Gräfin von einem jungen Sohne, zur Taufe desselben eingeladen ward." (ebda., 142/3)

Lediglich auf Veranlassung der Mutter wird der Graf, nachdem er zum ersten Mal zur Taufe des Kindes das Haus des Kommandanten betreten hatte, öfters eingeladen. Und erst jetzt gelingt es der Marquise die Form zu finden, in welcher die gesellschaftlich anerkannte Verhüllung der Inzestsehnsucht aufgehoben werden kann.

Die Marquise selber unternahm, wie gesagt, nichts, damit es zu einer "zweiten Vermählung" kommen kann und muß daher auch nicht mehr unbewußt fürchten, in ihrer wahren Liebesmotivation möglicherweise "durchschaut" zu werden.

Wir können also zusammenfassend über die Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." folgendes feststellen:

- das Interaktionsgeschehen wird nur äußerlich durch die Handlungsweisen des Grafen F... bestimmt;
- als tiefergehend erweist sich jedoch die Interaktionsfigur Vater - Tochter, in ihrer substantiell inzestuösen Tendenz;
- die Interaktionsfigur Marquise - Graf F... erhält von dieser Seite die entscheidenden Impulse:
der Graf F... erhält die Bedeutungsqualität des Vaters der Marquise.

Im Licht dieser Erkenntnis hat die Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." eigentlich nur zwei Protagonisten: Die Marquise selber und ihr Vater.

Gemessen an deren Bedeutung nimmt der Graf die Stellung eines Subprotagonisten ein. Dies wurde in der bisherigen Leserperspektive übersehen: die zentrale Motivation des Interaktionsgeschehens wurde stattdessen negiert, bzw. verdrängt.

3.2 Interaktion literarischer Text - konkreter Leser:
Verdrängung und Abwehr der Vater-Tochter-Beziehung.

In der Interaktion literarischer Text - konkreter Leser/
Bearbeiter (von Bühnens Fassungen, Filmfassungen etc.) kon-
stituiert sich der konkrete Leser bewußt intentional als
Ko-Produzierender des literarischen Textes.

Rohmers "filmische Übersetzung" (Rohmer 1979a, 111) ist im
Zusammenhang mit der Textinterpretation der Kleist-Erzählung
"Die Marquise von O..." bemerkenswert - sie steht unter dem
Motto: "Dem Kleistschen Text Wort für Wort zu folgen, war
das leitende Prinzip unserer Verfilmung." (ebda.)

Und dann heißt es in den "Anmerkungen zur Inszenierung":
"Es mag befremdlich sein, daß wir uns gegen die erklärte
Absicht, so nah wie möglich am Text zu bleiben, die Frei-
heit genommen haben, die Umstände der Vergewaltigung der
Heldin zu verändern: Sie wird nicht in Ohnmacht sondern im
Schlaf vergewaltigt." (ebda., 114)

Dabei versucht Rohmer die Erheblichkeit dieser Abänderung
herunterzuspielen: "Dieser kleine Eingriff macht beides
möglich: den außergewöhnlichen Charakter der Geschichte
und ihre Glaubwürdigkeit zu wahren." (ebda.)

Die Textinterpretation der Kleist-Erzählung "Die Marquise
von O..." macht jedoch deutlich, daß hier das Gegenteil der
Fall ist: mit diesem "kleinen" Eingriff wird das Agieren
der Marquise in der Ohnmachtsszene ignoriert und negiert -
folglich der korrespondierende Zusammenhang der Ohnmachts-
szene mit der "inestuösen Szene" aufgehoben.

Dadurch wird die eigentliche Aussage der Erzählung neutralisiert und die Erzählung ins Absurde gewendet.

Demgemäß nimmt Rohmer auch an, daß Kleist das Absurde "liebt" (Rohmer, 1975) und meint, daß "diese Geschichte, die in meinen Augen schon sehr eine von Hitchcock sein könnte, noch mehr im Stil von Hitchcock verschleiert." (ebda.)

In Wahrheit findet diese Auffassung in der Kleist-Erzählung keine Entsprechung: Rohmer verfälscht mit dieser Abänderung den literarischen Text von Kleist. In einem Interview spricht Rohmer eine deutliche Sprache: "Damit er (der Zuschauer) glaubt, daß sie (die Marquise) mißbraucht worden ist, muß ich ihn ein wenig mißbrauchen." (ebda.)

Rohmers Versuch, die Kleist-Erzählung irrationalistisch einzufärben, läßt sich so bereits im Ansatz entlarven.

Die Veränderung der "Umstände der Vergewaltigung" (von der Ohnmachts-Situation) in eine Vergewaltigung im Schlaf, überzeugt umso weniger, als Kleist bereits den Kommandanten sagen läßt:

"Der Kommandant sagt, indem er fortschrieb: o! sie ist unschuldig. Wie! rief Frau von G..., mit dem alleräußersten Erstaunen - unschuldig? Sie hat es im Schlaf getan, sagte der Kommandant, ohne aufzusehen. Im Schlafe! versetzte Frau von G... Und ein so ungeheurer Vorfall wäre -? Die Närrin! rief der Kommandant, schob die Papiere über einander, und ging weg." (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band, 131)

Diese Bemerkung des Vaters der Marquise, daß sie es im Schlaf getan hätte, ist natürlich nichts anderes als reine Ironie!

Hinter der Widersprüchlichkeit (einerseits "wortwörtliche" Wiedergabe - andererseits die Abänderung an wesentlicher Stelle) verbirgt sich die Abwehr der mit der Vater-Tochter-Situation zusammenhängenden Beziehungen.

Das Bild, daß Rohmer in seinem Film von der Kleist-Erzählung vermittelt, erlaubt erst gar nicht die Einbeziehung der Möglichkeit, daß sich die Marquise in der Ohnmachtssituation unbewußt ihrem symbolischen Vater hingibt und eben deshalb, in den folgenden Szenen den Grafen abwehrt.

Das Ko-Produzieren der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." durch Rohmer, läßt sich folgendermaßen charakterisieren:

- Rohmer nimmt den literarischen Text ästhetisch wahr.
(inwieweit Rohmers "filmische Übersetzung" des Literaturtextes in einen Film als angemessen gelten kann, ist eine andere Frage, die wir hier nur streifen können. Daher nur der Hinweis darauf, daß ein Widerspruch offen zutage tritt, wenn Rohmer den literarischen Text als "schon echtes 'Drehbuch'" (Rohmer, 1979a, 111) bezeichnet. Bekanntlich ist jedoch die Sprache eines literarischen Textes eine andere als die eines Filmes, dessen Sprache z.B. durch Schnitt, Montage etc. bestimmt wird. - Dennoch können wir Rohmers Ko-Produzieren als ästhetische Wahrnehmung ansehen, wenn auch als eine letztlich danebengegangene.)

- Rohmer ko-produziert das Interaktionsgeschehen und die Interaktionsfiguren des literarischen Textes, beides wird neu-belebt. Freilich stößt die Ohnmachtssituation auf (unbewußte) Widerstände. Rohmer meint: "Die Geschichte (die Ohnmachtssituation) ist meiner Meinung nach zu unwahrscheinlich..." (Rohmer, 1979b, 117)

Wir haben jedoch oben gesehen, warum die Abänderung den Sinn der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." aufhebt.

Eine andere Form einer ästhetischen Wahrnehmung ist der Aufsatz von Politzer. (Politzer 1979) Politzer ko-produziert ebenfalls das Interaktionsgeschehen und die Interaktionsfiguren der Erzählung. Dabei kann Politzer der "inzestuösen Szene", die freilich als "Versöhnung" umschrieben wird, sogar eine "axiale Bedeutung" beimessen: "sie verbindet den unheilschwangeren Beginn mit der Lösung in ihrem Ausgang." (ebda., 74)

Wir können Politzer insoweit zustimmen, wenn er von der "inzestuösen Szene" sagt: "Wenn es eine unerhörte Begebenheit in dieser sprachlich unerhörten Erzählung gibt, dann ist es diese." (ebda., 73)

Politzer versucht, die Interaktionsfigur Vater-Tochter von der Gesellschaft her zu interpretieren. Er nimmt an, daß die Ursachen für die Abwehr der Marquise in den "Vorurteilen ihres Standes in der Welt und ihrer Stellung in der Gesellschaft (ebda., 78) begründet liegen. (Dabei übersieht Politzer, daß der Graf für die Marquise ja durchaus "standes- und gesellschaftsfähig" ist.)

Politzers Sicht verbleibt so an der Oberfläche und dringt nicht in die Interaktionsfiguren der Erzählung ein. Denn:

"Die Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Schicksal der Marquise kann nicht auf Engherzigkeit, moralisierende Prüderie, Einsichtslosigkeit von Privilegierten, die sich zum Schutze ihrer Vorrechte gegenüber dem Menschlichen verschließen, zurückgeführt werden. Denn im Konflikt zwischen der Marquise und ihrer Familie prallen nicht gegensätzliche Moralvorstellungen aufeinander, sondern es stehen sich die wahre Aussage der Marquise, daß sie nicht wisse, wie sie zu dem Kind komme, und die begründete Meinung aller anderen, daß sie es wissen müsse, gegenüber." (Werner, 1971, 31)

In der Erzählung wird immer wieder zum Ausdruck gebracht, daß für die Marquise "Mittel" und Wege bereit stehen würden, falls es gelten sollte, lediglich einen sexuellen "Fehltritt" der Marquise und den Folgen zu begegnen. So fragte die Mutter der Marquise ihre Tochter noch ganz zu Anfang, "ob sie sich wohl zu irgend einer Äußerung, die ein Unglück vermiede, würde verstehen können?" (Kleist, Sämtliche Werke, 117)

Oder in der Szene, in welcher die Hebamme auftritt: die Hebamme versicherte, "daß das Wochenbett noch beträchtlich entfernt wäre, gab ihr auch die Mittel an, wie man, in solchen Fällen, dem Leumund der Welt ausweichen kann." (ebda., 124)

Daß "diese Trostgründe" der Marquise "völlig wie Messerstiche durch die Brust führen," (ebda., 124) hat nun ganz andere Gründe, als Politzer sich vorstellen mag.

Es wurde schon gesagt, daß Politzers Interpretation nicht die Oberfläche der Vater-Tochter-Beziehung durchdringt. Politzer fällt zwar die "Doppeldeutigkeit" des Schreckensrufes" der Marquise "Gott, mein Vater!" (ebda., 135) auf, "mit dem die Marquise ihr 'Geständnis' einleitet" (Politzer, 1979, 56) und stellt fest, "daß sie (die Marquise) also mit diesem, von Affekten geladenen Aufschrei den eigenen Erzeuger zu einer dem Schöpfer ähnlichen Instanz erhebt." (ebda.)

Dennoch gelingt es Politzer nicht, hier die Vater-Tochter-Beziehung in ihrer tieferen Bedeutung als "inestuös" zu begreifen.

Der Ausspruch der Marquise, durch welchen die Marquise den "eigenen Erzeuger" zu einer dem "Schöpfer ähnlichen" Instanz erhebt, fügt sich in das Bild, das die Marquise von dem zu erwartenden Kind hat: "dessen Ursprung () auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen." (Kleist, Sämtliche Werke, 126)

Politzers Versuch, die Psychoanalyse in seine Interpretation einzuführen und dadurch zu einem tieferen Verständnis zu gelangen, scheitert angesichts einer Verfahrensweise, die meint, Psychoanalyse in der Interpretation von literarischen Texten hätte zum "Gegenstand" des Verstehens "Patienten".

Mit der "Diagnose": "Die Marquise ist krank: sie leidet an einer Hypertrophie ihres Über-Ichs" (Politzer, 1979, 70) durchbricht Politzer die ästhetische Distanz und kommt zu keinem "tieferen Verständnis" der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..."

Fassen wir zusammen: Politzers Interpretation können wir gleichwohl als ästhetische Wahrnehmung gelten lassen. Das Unangemessene liegt nur in der Verfahrensweise begründet, mit der Politzer undifferenziert die Psychoanalyse in die Interpretation einbringt und nicht begreift, daß psychoanalytische Erkenntnisse der psychoanalytisch-therapeutischen Praxis, die in die psychoanalytische Theorie eingingen, grundsätzlich umzukodieren sind: nämlich auf einen ganz anderen Gegenstand - einen Text der künstlerischen Literatur. (siehe 1.4)

Die "inestuöse Szene" ist immer wieder Anlaß für irritierte Reaktionen von Lesern der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." (siehe Anmerkung unten)

Anmerkung: Ein heutiger Leser schreibt über die Kleist-Erzählung und die "inestuöse Szene", die, wie er es nennt "Versöhnungs-Szene zwischen Vater und erwachsener (!) Tochter": nachdem die "inestuöse Szene" fast ungekürzt wiedergegeben wird, heißt es unmittelbar daran anschließend:

"Diese schwelgerische 'Lust der himmelfrohen Versöhnung' ist, ausdrücklich sei es gesagt, kein Haupt-, sondern ein Nebenmotiv der eigentlichen Geschichte, in der es keineswegs um die Wonnen des Inzests geht - so lustvoll und unschuldig sie hier auch geschildert werden."

Dieser Leser gibt sich "aufgeklärt", indem er überhaupt von den "Wonnen des Inzests" spricht, freilich: die zentrale Bedeutung der "inestuösen Szene" wird im selben Augenblick abgewehrt und die ganze Szene kurzerhand zum "Nebenmotiv der eigentlichen Geschichte" erklärt. (Birkenhauer, K.: Kleist, Tübingen, 1977, 201-202)

Erstaunlich ist aber, daß die "inestuöse Szene" bei einem Psychoanalytiker, der den literarischen Text "Die Marquise von O..." zu deuten versucht, "Bestürzung" hervorrufen kann:

"Fast ist es ein Liebesakt, dem der Leser durch das Schlüsselloch beiwohnt, aber ein Liebesakt, der nicht genitaler, sondern prägenital-oralen Natur ist. Die Mutter wird hinter der Tür Zeugin einer Versöhnung, deren archaische Zärtlichkeit kaum weniger bestürzt als archaische Grausamkeit und Brutalität zuvor." (Dettmering, 1975, 68)

Bedingt durch einen Deutungsansatz, welcher dem Autor Kleist verpflichtet bleibt, kann Dettmering der "inestuösen Szene" nicht gerecht werden: obwohl nahe an der Doubletten-Situation Graf F. und Vater der Marquise, bleibt die entscheidende Erkenntnis aus (siehe auch 1.3, 1.4 und 4.):

Dettmering "fragt sich, ob dies nicht, nur vom Grafen auf den Vater der Marquise verschoben, der andere, bisher ausgesparte Aspekt der Vergewaltigung ist - der sexuelle Akt von innen gesehen und in seiner Intimität durch die Heimlichkeit des Belauschens noch gesteigert." (ebda.)

Mit anderen Worten: die eigentliche Bedeutung der Szene, die inestuöse Thematik, wird einer Verdrängung unterzogen. Unmittelbar im Anschluß an die "inestuöse Szene", die übrigens auch von Dettmering ungekürzt wiedergegeben wird, kommt Dettmering so zu dem folgenden Ergebnis:

"Versucht man diese Szene in ihrer Bedeutung für den abwesenden Grafen zu verstehen, so zeigt die Versöhnung von Vater und Tochter an, daß die liebende, verzeihende Einstellung jetzt die strafende, verstoßende, destruktive Einstellung überwiegt. Diese Veränderung wird von der Marquise unmittelbar, von ihrer Mutter beobachtend-partizipierend erlebt; beide Frauen miteinander bilden jene schon aus anderen Dichtungen Kleists bekannte weiblich-mütterliche Imago, an der sich seelische Veränderungen früher ankündigen als am Protagonisten selbst. Wesentlich erscheint vor allem, daß die Mutter, die anfangs im Umgang mit ihrer schwangeren Tochter von abstoßender Härte war, jetzt der Versöhnung von Vater und Tochter ohne einschränkende Mißgunst beizuwohnen vermag. Während der Graf zu Beginn der Erzählung mit einer Hand die Marquise rettete und mit der anderen einen der Angreifer zurückstieß (um dann doch dessen Rolle zu übernehmen), kündigt sich im Verhalten der Mutter ein ambivalenzfreies Stadium an, wie es Graf F. dringend für sich selber erhofft." (ebda., 69/70)

Obwohl das ödipale Modell nicht zum Verstehen der Szene beitragen kann, hält Dettmering daran fest: infolgedessen verfehlt seine Deutung die "inestuöse Szene" und damit eine Interpretation der "Marquise von O..." insgesamt.

3.1 Textinterpretation: "Die Verlobung in St. Domingo"
Interaktionsgeschehen im Schatten des Schwarz-
Weiß-Konfliktes.

In der Erzählung "Die Marquise von O..." steht eine weibliche Figur, die Marquise selber, im Zentrum der Auseinandersetzung mit unbewußten Interaktionsfiguren, in der Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band) dagegen die männliche Figur Gustav von der Ried im psychisch-unbewußten Interaktionsgeschehen.

In der folgenden Szene kommt es zu einem Zusammenspiel zwischen Toni, welche ermuntert wurde,

"den Fremden keine Liebkosung zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war" (ebda., 161)

und Babekan, der Mutter Tonis, sowie dem schweizerischen Flüchtling Gustav von der Ried:

"Inzwischen war Toni mit einem Mahl, das sie in der Küche bereitet hatte, wiedergekehrt, und fragte die Alte mit einem Blick auf den Fremden, schäkernd, indem sie den Tisch deckte: Nun, Mutter, sagt an! Hat sich der Herr von dem Schreck, der ihn vor der Tür ergriff, erholt? Hat er sich überzeugt, daß weder Gift noch Dolch auf ihn warten, und daß der Neger Hoango nicht zu Hause ist? Die Mutter sagte mit einem Seufzer: 'mein Kind, der Gebrannte scheut, nach dem Sprichwort, das Feuer. Der Herr würde töricht gehandelt

haben, wenn er sich früher in das Haus hineingewagt hätte, als bis er sich von dem Volkstamm, zu welchem seine Bewohner gehören, überzeugt hatte.'

Das Mädchen stellte sich vor die Mutter, und erzählte ihr: wie sie die Laterne so gehalten, daß ihr der volle Strahl davon ins Gesicht gefallen wäre. Aber seine Einbildung, sprach sie, war ganz von Mohren und Negern erfüllt; und wenn ihm eine Dame von Paris oder Marseille die Tür geöffnet hätte, er würde sie für eine Negerin gehalten haben.

Der Fremde, indem er den Arm sanft um ihren Leib schlug, sagte verlegen: daß der Hut, den sie aufgehabt, ihn verhindert hätte, ihr ins Gesicht zu schauen. Hätte ich dir, fuhr er fort, indem er sie lebhaft an seine Brust drückte, ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen. Die Mutter nötigte ihn, der bei diesen Wort rot gewordenen war, sich zu setzen, worauf Toni sich neben ihm an der Tafel niederließ, und mit aufgestützten Armen, während der Fremde aß, in sein Antlitz sah." (ebda., 167/8)

Der vorletzte Satz muß stutzig machen: scheint er doch das "gemeinsame Sterben" der Finalszene in der Tendenz gleichsam bereits "vorwegzunehmen". Bei tiefergehender Analyse ist das scheinbar so beiläufige Bekenntnis des "gemeinsamen Sterbens" in ganz anderer Hinsicht bemerkenswert: es treten hier plötzlich unbewußte seelische Wünsche und Regungen zutage, die, auf Toni als Person bezogen, so gar keinen Sinn ergeben.

In dieser Szene erhalten wir schon einen konkreten Hinweis für diese Annahme:

"Das Mädchen hatte mittlerweile, aus der nahbelegenen Küche, ein Gefäß mit warmem Wasser, von wohlriechenden Kräutern duftend, hereingeholt, und forderte den Offizier, der sich in das Fenster gelehnt hatte, auf, sich darin zu erquicken. Der Offizier ließ sich, während er sich schweigend von der Halsbinde und der Weste befreite, auf den Stuhl nieder; er schickte sich an, sich die Füße zu entblößen, und während das Mädchen, auf ihre Kniee vor ihm hingekauert, die kleinen Vorkehrungen zum Bade besorgte, betrachtete er ihre einnehmende Gestalt. Ihr Haar, in dunkeln Locken schwellend, war ihr, als sie niederkniete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt; ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragenden Augenwimpern; er hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, daß er nie etwas Schöneres gesehen. Dabei fiel ihm eine entfernte Ähnlichkeit, er wußte noch selbst nicht recht mit wem, auf, die er schon bei seinem Eintritt in das Haus bemerkt hatte, und die seine ganze Seele für sie in Anspruch nahm." (ebda., 172)

Es besteht also "eine entfernte Ähnlichkeit" Tonis mit einer Person, die dem Bewußtsein des Protagonisten zunächst offensichtlich noch nicht zugänglich ist.

Zunächst verwickelt Gustav Toni in folgendes Gespräch:

"Er ergriff sie, als sie in den Geschäften, die sie betrieb, aufstand, bei der Hand, und da er gar richtig schloß, daß es

nur ein Mittel gab, zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht, so zog er sie auf seinen Schoß nieder und fragte sie: 'ob sie schon einen Bräutigam verlobt wäre?'

Nein! lispelte das Mädchen, indem sie ihre großen schwarzen Augen in lieblicher Verschämtheit zur Erde schlug. Sie setzte, ohne sich auf seinem Schoß zu rühren, hinzu: Konelly, der junge Neger aus der Nachbarschaft, hätte zwar vor drei Monaten um sie angehalten; sie hätte ihn aber, weil sie noch zu jung wäre, ausgeschlagen.

Der Fremde, der, mit seinen beiden Händen, ihren schlanken Leib umfaßt hielt, sagte: 'in seinem Vaterlande wäre, nach einem daselbst herrschenden Sprichwort, ein Mädchen von vierzehn Jahren und sieben Wochen bejahrt genug, um zu heiraten.' Er fragte, während sie ein kleines, goldenes Kreuz, das er auf der Brust trug, betrachtete: 'wie alt sie wäre?' - Fünfzehn Jahre, erwiderte Toni. 'Nun also!' sprach der Fremde. - 'Fehlt es ihm denn an Vermögen, um sich häuslich, wie du es wünschst, mit dir niederzulassen?'

Toni, ohne die Augen zu ihm aufzuschlagen, erwiderte: o nein! - Vielmehr, sprach sie, indem sie das Kreuz, das sie in der Hand hielt, fahren ließ: Konelly ist, seit der letzten Wendung der Dinge, ein reicher Mann geworden; seinem Vater ist die ganze Niederlassung, die sonst dem Pflanzer, seinem Herrn, gehörte, zugefallen. - 'Warum lehntest du denn seinen Antrag ab?' fragte der Fremde. Er streichelte ihr freundlich das Haar von der Stirn und sprach: 'gefiel er dir etwa nicht?'

Das Mädchen, indem sie kurz mit dem Kopf schüttelte, lachte; und auf die Frage des Fremden, ihr scherzend ins Ohr

geflüstert: ob es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle? legte sie sich plötzlich, nach einem flüchtigen, träumerischen Bedenken, unter einem Überaus reizenden Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte, an seine Brust.

Der Fremde, von ihrer Anmut und Lieblichkeit gerührt, nannte sie sein liebes Mädchen, und schloß sie, wie durch göttliche Hand von jeder Sorge erlöst, in seine Arme. Es war ihm unmöglich zu glauben, daß alle diese Bewegungen, die er an ihr wahrnahm, der bloße elende Ausdruck einer kalten und gräßlichen Verräterei sein sollten. Die Gedanken, die ihn beunruhigt hatten, wichen, wie ein Heer schauerlicher Vögel, von ihm; er schalt sich, ihr Herz nur einen Augenblick verkannt zu haben, und während er sie auf seinen Knien schaukelte, und den süßen Atem einsog, den sie ihm heraufsandte, drückte er, gleichsam zum Zeichen der Ausöhnung und Vergebung, einen Kuß auf ihre Stirn." (ebda., 172/3)

Der aus diesem Dialog resultierende Vertrauenszuwachs bildet gewissermaßen eine Vorbedingung für ein "Durcharbeiten" und eine "Rekonstruktion" der, mit der "entfernten Ähnlichkeit" zusammenhängenden unbewußten Assoziationen.

Erst jetzt gelingt es Gustav, die "entfernte Ähnlichkeit" zu dechiffrieren:

"Der Fremde, der sich mit der Hand über die Stirn gefahren war, sagte, einen Seufzer unterdrückend, indem er sie von seinem Schoß herunterhob: 'eine wunderbare Ähnlichkeit zwischen dir und einer Freundin!' -

Toni, welche sichtbar bemerkte, daß sich seine Heiterkeit zerstreut hatte, nahm ihn freundlich und teilnehmend bei der Hand, und fragte: mit welcher? worauf jener, nach einer kurzen Besinnung das Wort nahm und sprach: 'Ihr Name war Mariane Congreve und ihre Vaterstadt Straßburg. Ich hatte sie in dieser Stadt, wo ihr Vater Kaufmann war, kurz vor dem Ausbruch der Revolution kennen gelernt, und war glücklich genug gewesen, ihr Jawort und vorläufig auch ihrer Mutter Zustimmung zu erhalten. Ach, es war die treueste Seele unter der Sonne; und die schrecklichen und rührenden Umstände, unter denen ich sie verlor, werden mir, wenn ich dich ansehe, so gegenwärtig, daß ich mich vor Wehmut der Tränen nicht enthalten kann.'

Wie? sagte Toni, indem sie sich herzlich und innig an ihn drückte: sie lebt nicht mehr? - 'Sie starb', antwortete der Fremde, 'und ich lernte den Inbegriff aller Güte und Vortrefflichkeit erst mit ihrem Tode kennen.'

Gott weiß, fuhr er fort, indem er sein Haupt schmerzlich an ihre Schulter lehnte, 'wie ich die Unbesonnenheit so weit treiben konnte, mir eines Abends an einem öffentlichen Ort Äußerungen über das eben errichtete furchtbare Revolutionstribunal zu erlauben. Man verklagte, man suchte mich, ja, in Ermangelung meiner, der glücklich genug gewesen war, sich in die Vorstadt zu retten, lief die Rote meiner rasenden Verfolger, die ein Opfer haben mußte, nach der Wohnung meiner Braut, und durch ihre wahrhaftige Versicherung, daß sie nicht wisse, wo ich sei, erbittert, schleppte man dieselbe, unter dem Vorwand, daß sie mit mir im Einverständnis sei, mit unerhörter Leichtfertigkeit statt meiner auf den Richtplatz. Kaum war mir diese entsetzliche Nachricht hinterbracht worden, als ich sogleich aus dem Schlupfwinkel, in welchen ich mich geflüchtet hatte, hervortrat, und in-

dem ich, die Menge durchbrechend, nach dem Richtplatz eilte, laut ausrief:

Hier, ihr Unmenschlichen, hier bin ich! Doch sie, die schon auf dem Gerüste der Guillotine stand, antwortete auf die Frage einiger Richter, denen ich unglücklicherweise fremd sein mußte, indem sie sich mit einem Blick, der mir unauslöschlich in die Seele geprägt ist, von mir abwandte: diesen Menschen kenne ich nicht! - worauf unter Trommeln und Lärmen, von den ungeduldigen Blutmenschen angezettelt, das Eisen, wenige Augenblicke nachher, herabfiel, und ihr Haupt von seinem Rumpfe trennte." (ebda., 173/4)

In der Erzählung "Die Verlobung von St. Domingo" wird die Interaktion zwischen Toni und Gustav von zwei Mutterfiguren geprägt. Eine hiervon finden wir in der vorhergehenden Szene ausgebildet: die der "aufopfernden Mutterfigur".

Mit einem "Blick" Marianne Congreves, der dem Protagonisten "unauslöschlich in die Seele geprägt ist", tritt Marianne gleichsam als Mutterfigur auf, die sich für ihn aufopfert, damit er weiter leben und frei sein kann.

Der Blickkontakt signalisiert eine Interaktionsform auf präverbaler Ebene, einer frühen Erfahrungsform der Mutter-Kind-Dyade analog.

Durch diesen "Blick", der weitere sprachliche Reaktionen ausschließt, wird Gustav auf eine vorsprachlich-unbewusste Ebene zurückgeworfen: nach der Hinrichtung an seiner Stelle, die er nicht mehr verhindern kann, folgt Gustav Marianne in den "Tod", indem er sein "Ich sterben läßt":

"Wie ich gerettet worden bin, das weiß ich nicht; ich befand mich, eine Viertelstunde darauf, in der Wohnung eines Freundes, wo ich aus einer Ohnmacht in die andere fiel, und halbwahnwitzig gegen Abend auf einen Wagen geladen und über den Rhein geschafft wurde.'" - Bei diesen Worten trat der Fremde, indem er das Mädchen losließ, an das Fenster; und da diese sah, daß er sein Gesicht sehr gerührt in ein Tuch drückte: so übernahm sie, von manchen Seiten geweckt, ein menschliches Gefühl; sie folgte ihm mit einer plötzlichen Bewegung, fiel ihm um den Hals, und mischte ihre Tränen mit den seinigen.

Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst liest." (ebda., S. 174)

In der Eingangsszene stand die Interaktion Gustav - Toni noch ganz im Schatten der "entfernten Ähnlichkeit" Tonis mit Marianne Congreve und fand ihren Ausdruck in der Phantasie des Protagonisten das "Ich sterben zu lassen" gemeinsam mit der Person, mit welcher eben diese "entfernte Ähnlichkeit" bestand.

Erinnern wir uns: die Interaktion der Eingangsszene war vermischt mit einem Merkmal der vorsprachlichen Ebene der Mutter-Kind-Dyade, einem Blickkontakt als auslösendes Moment: "Hätte ich dir, (...) ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen."

Das "gemeinsame Sterben" als Phantasie bedeutet darüberhinaus eine Auflösung der Sehnsucht nach einer sexuellen Vereinigung. - Zu einem realen sexuellen Verkehr zwischen

Gustav und Toni kommt es indessen erst, nachdem es dem Protagonisten mit der einführenden Sympathie Tonis (im Sinne von Mitleiden) gelang, vorher sprachlich nicht zugängliche Zusammenhänge der "entfernten Ähnlichkeit" zu rekonstruieren.

Der sexuelle Verkehr mit Toni stellt freilich nicht das Resultat einer bewußt "durchgearbeiteten" Rekonstruktion dar:

"Der Fremde, als er sich wieder gesammelt hatte, wußte nicht, wohin ihn die Tat, die er begangen, führen würde; inzwischen sah er so viel ein, daß er gerettet, und in dem Hause, in welchem er sich befand, für ihn nichts von dem Mädchen zu befürchten war. Er versuchte, da er sie mit verschränkten Armen auf dem Bett weinen sah, alles nur Mögliche, um sie zu beruhigen." (ebda., 175)

Gustav wähnt sich nunmehr bereits jetzt schon gerettet, Toni hingegen kann ihre Verzweiflung kaum verbergen, sie spricht von nun an diesen ganzen Abend kein Wort mehr:

"Er schloß sie, da ihre Tränen in unendlichen Ergießungen auf das Bettkissen niederflossen, in seine Arme, und fragte sie, von Rührung selber ergriffen: was er ihr zu Leide getan und ob sie ihm nicht vergeben könne? Er schwor ihr, daß die Liebe für sie nie aus seinem Herzen weichen würde, und daß nur, im Taumel wunderbar verwirrter Sinne, eine Mischung von Begierde und Angst, die sie ihm eingeblöbt, ihn zu einer solchen Tat habe verführen können." (ebda.)

Toni blieb die Tragik der Situation, der "elenden Wirklichkeit" durchaus bewußt, Gustav dagegen verdrängt die Realität des Schwarz-Weiß-Konfliktes vollständig: statt z.B. alles Nötige zur Flucht vorzubereiten, ignoriert er den um Leben und Tod gehenden Konflikt und will selbst unter diesen Gegebenheiten formell "um sie anhalten":

"Er setzte sich, da sie in Tränen zerfloß und auf seine Worte nicht hörte, auf den Rand des Bettes nieder, und sagte ihr, indem er ihre Hand bald streichelte, bald küßte: daß er bei ihrer Mutter am Morgen des nächsten Tages um sie anhalten wolle. Er beschrieb ihr, welch ein kleines Eigentum, frei und unabhängig, er an den Ufern der Aar besitze; eine Wohnung, bequem und geräumig genug, sie und auch ihre Mutter, wenn ihr Alter die Reise zulasse, darin aufzunehmen; Felder, Gärten, Wiesen und Weinberge; und einen alten ehrwürdigen Vater, der sie dankbar und liebe reich daselbst, weil sie seinen Sohn gerettet, empfangen würde." (ebda.)

An dieser Stelle sollten wir noch auf den Vater Tonis zu sprechen kommen. Babekan, die Mutter berichtet über die Herkunft und den Vater Tonis folgendes: "daß Toni vor funfzehn Jahren auf einer Reise, welche sie mit der Frau des Herrn Villeneuve, ihres vormaligen Prinzipals, nach Europa gemacht hätte, in Paris von ihr empfangen und geboren worden wäre. Sie setzte hinzu, daß der Neger Komar, den sie nachher geheiratet, sie zwar an Kindes Statt angenommen hätte, daß ihr Vater aber eigentlich ein reicher Marseiller Kaufmann, namens Bertrand wäre, von dem sie auch Toni Bertrand hieße." - Toni fragte ihn: ob er einen solchen Herrn in Frankreich kenne? Der Fremde erwiderte:

nein! das Land wäre groß, und während des kurzen Aufenthalts, den er bei seiner Einschiffung nach Westindien darin genommen, sei ihm keine Person dieses Namens vorgekommen. Die Alte versetzte daß Herr Bertrand auch, nach ziemlich sicheren Nachrichten, die sie eingeزogen, nicht mehr in Frankreich befindlich sei. Sein ehrgeiziges und aufstrebendes Gemüt, sprach sie, gefiel sich in dem Kreis bürgerlicher Tätigkeit nicht; er mischte sich beim Ausbruch der Revolution in die öffentlichen Geschäfte, und ging im Jahr 1795 mit einer französischen Gesandtschaft an den türkischen Hof, von wo er, meines Wissens, bis diesen Augenblick noch nicht zurückgekehrt ist." (ebda., 168/9)

Tonis Vater ist also ein Weißer, den sie selbst allerdings nicht kennengelernt hat. Die eingeworfene Frage Tonis zeigt jedoch, daß sie in Gustav jemand sieht, der möglicherweise eine Verbindung zu ihrem Vater herstellen könnte.

Ausgehend von der Annahme weiblich-unbewußter Inzestsehn-süchte, die sich auf den Vater richten, liegt so zumindest nahe, daß, obwohl Toni wenig von ihrem Vater weiß, sie im Grunde einen Weißen als Geliebten oder Bräutigam bevorzugen wird. - Das zeigte sich übrigens bereits in der vorhergehenden Dialog-Szene, wo Toni auf die Frage Gustavs, "ob es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen soll", nichtverbal gestisch reagiert, indem sie "sich plötzlich, nach einem überaus reizenden Erröten, /.../ an seine Brust" legte. (siehe Dialog-Szene)

Es ist daher auch absolut glaubwürdig, wenn Toni am nächsten Morgen mit erwachtem Selbstbewußtsein ihrer Mutter bekennt, daß das Ermorden von Weißen, die Gefangenen wurden,

"längst" ihr "innerstes Gefühl" empörten:

"Die Unmenschlichkeiten, an denen ihr mich Teil zu nehmen zwingt, empörten längst mein innerstes Gefühl; und um mir Gottes Rache wegen alles, was vorgefallen, zu versöhnen, so schwöre ich dir, daß ich eher zehnfachen Todes sterben, als zugeben werde, daß diesem Jüngling, so lange er sich in unserm Hause befindet, auch nur ein Haar gekrümmt werde." (ebda., 177)

Zu einer dramatischen Zuspitzung kommt es, nachdem Hoango und Gefolge überraschend zurückgekehrt sind. In der folgenden Szene ist Toni gezwungen rasche Entscheidungen zu treffen:

"Toni, vor deren Augen sich, während weniger Minuten, dieser ganze Auftritt abgespielt hatte, stand, gelähmt an allen Gliedern, als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte, da. Sie dachte einen Augenblick daran, den Fremden zu wecken; doch teils war, wegen Besetzung des Hofraumes, keine Flucht für ihn möglich, teils auch sah sie voraus, daß er zu den Waffen greifen, und somit bei der Überlegenheit der Neger, Zubodenstreckung unmittelbar sein Los sein würde. Ja, die entsetzlichste Rücksicht, die sie zu nehmen genötigt war, war diese, daß der Unglückliche sie selbst, wenn er sie in dieser Stunde bei seinem Bette fände, für eine Verräterin halten, und, statt auf ihren Rat zu hören, in der Raserei eines so heillosen Wahns, dem Neger Hoango völlig besinnungslos in die Arme laufen würde. In dieser unaussprechlichen Angst fiel ihr ein Strick in die Augen, welcher, der Him-

mel weiß durch welchen Zufall, an dem Riegel der Wand hing. Gott selbst, meinte sie, indem sie ihn herabriß, hätte ihn zu ihrer und des Freundes Rettung dahin geführt. Sie umschlang den Jüngling, vielfache Knoten schürzend, an Händen und Füßen damit; und nachdem sie, ohne darauf zu achten, daß er sich rührte und sträubte, die Enden angezogen und an das Gestell des Bettes festgebunden hatte: drückte sie, froh, des Augenblicks mächtig geworden zu sein, einen Kuß auf seine Lippen, und eilte dem Neger Hoango, der schon auf der Treppe klirrte, entgegen." (ebda., 184/5)

Während des Schlafes, im Zustand der Bewußtlosigkeit, wird Gustav von Toni an das Bett "festgebunden" und so in Abhängigkeit versetzt: er wird damit unwillkürlich "infantilisiert". Die Interaktion Toni - Gustav reduziert sich zugleich in der darauf folgenden Gegenüberstellung auf eine vorsprachliche Ebene.

Auch hier ist wie schon in der "Hinrichtungsszene" keine verbale Verständigung, wegen der Anwesenden, die über die tatsächliche Situation getäuscht werden sollen, mehr möglich.

Nur verläuft die Interaktion diesmal gleichsam mit umgekehrten Vorzeichen: in einem wiederum der Mutter-Kind-Dyade analogen Blickkontakt, stellt sich die Interaktion so dar:

"Denn die Blicke voll Verachtung, die der Fremde von seinem Bette aus auf sie geworfen hatte, waren ihr empfindlich, wie Messerstiche, durchs Herz gegangen; es mischte sich ein Gefühl heißer Bitterkeit in ihre Liebe zu ihm, und sie frohlockte bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung

angeordneten Unternehmung zu sterben." (ebda., 187)

In diesem szenischen Zusammenspiel kontrastieren die Bilder der beiden Mutterfiguren dieser Erzählung: der "aufopfernden Mutterfigur" steht als Negativ-Bild die "einverleibende Mutterfigur" gegenüber und verstrickt sich hier indem Toni einerseits die Marianne als "aufopfernde Mutterfigur" abzulösen scheint und andererseits an dieser Stelle das Bild der "einverleibenden Mutterfigur" wiedererwacht.

Der Szene der "aufopfernden Mutterfigur" steht komplementär die Szene der "einverleibenden Mutterfigur" in Gestalt der pestkranken Schwarzen gegenüber, einem Bild, das von dem Protagonisten noch im ersten Stadium der Begegnung und des Zusammenspiels mit Toni entfaltet wurde:

"-Besonders, fuhr er nach einem kurzen Stillschweigen fort, war mir die Tat eines jungen Mädchens schauderhaft und merkwürdig.

Dieses Mädchen vom Stamm der Neger, lag gerade zur Zeit, da die Emörung aufloderte, an dem gelben Fieber krank, das zur Verdoppelung des Elends in der Stadt ausgebrochen war. Sie hatte drei Jahre zuvor einem Pflanzer vom Geschlecht der Weißen als Sklavin gedient, der sie aus Empfindlichkeit, weil sie sich seinen Wünschen nicht willfährig gezeigt hatte, hart behandelt und nachher an einen kreolischen Pflanzer verkauft hatte. Da nun das Mädchen an dem Tage des allgemeinen Aufruhrs erfuhr, daß sich der Pflanzer, ihr ehemaliger Herr, vor der Wut der Neger, die ihn verfolgten, in einen nahegelegenen Holzstall geflüchtet hatte: so schickte sie,

jener Mißhandlungen eingedenk, beim Anbruch der Dämmerung, ihren Bruder zu ihm, mit der Einladung, bei ihr zu übernachten. Der Unglückliche, der weder wußte, daß das Mädchen unpäßlich war, noch an welcher Krankheit sie litte, kam und schloß sie voll Dankbarkeit, da er sich gerettet glaubte, in seine Arme: doch kaum hatte er eine halbe Stunde unter Liebkosungen und Zärtlichkeiten in ihrem Bette zugebracht, als sie sich plötzlich mit dem Ausdruck wilder und kalter Wut, darin erhob und sprach: eine Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt, hast du geküßt: geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen!

- Der Offizier, während die Alte mit lauten Worten ihren Abscheu hierüber zu erkennen gab, fragte Toni: ob sie wohl einer solchen Tat fähig wäre?" (ebda., S. 170)

Mit dem Wiedererwachen des Bildes der "einverleibenden Mutterfigur" bricht ein der Verdrängung unterworfenen Konflikt wieder offen aus: das Schema Freund - Feind, Schwarz - Weiß bestimmt nun wieder direkt das Interaktionsspiel.

Erinnern wir uns: der Protagonist hatte die "entfernte Ähnlichkeit" noch nicht dechiffrieren können, da erfolgte die folgenreiche Randbemerkung: "er hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, daß er nie etwas Schöneres gesehen".

Es erweist sich hier, daß mit der sexuellen Vereinigung nicht zugleich die rassistischen Vorurteile "aufgearbeitet" oder abgelegt wurden: im Gegenteil, nach der als "Zäsur" erscheinenden Nahtstelle der Intim-Beziehung erfolgt eine vollständige Verdrängung des Schwarz-Weiß-Konfliktes.

Die Interaktion des Protagonisten und seiner Gegenspielerin ist nur über die Einbeziehung der "Marianne-Congreve-Szene", die daher auch eine Schlüsselstellung in der Erzählung einnimmt, zu verstehen.

Die "entfernte Ähnlichkeit, (...) die er schon bei seinem Eintritt in das Haus bemerkt hatte, und die seine ganze Seele für sie in Anspruch nahm", stellt ein zentrales Moment dar, eine Voraussetzung ohne die die Vereinigung mit Toni gar nicht vorstellbar wäre.

Andererseits ist die "einverleibende Mutterfigur" gebunden an die Vorstellung einer Schwarzen, in deren Armen der Rettung Währende dem Tod ausgeliefert ist. Freilich hängt der Verlauf des Geschehens dieser Szene ursächlich mit dem Schwarz-Weiß-Konflikt zusammen und ist nicht davon zu trennen. Das zeigt allein die Vorgeschichte: das Motiv der Rache entspringt einer konkreten Schwarz-Weiß-Situation.

Daran, daß der Schwarz-Weiß-Konflikt verdrängt, nicht verarbeitet wird und damit "latent" bleibt, scheitert letzten Endes der Protagonist: "als Toni, den Knaben Seppy auf dem Arm, an der Hand Herrn Strömlis, in das Zimmer trat. Gustav wechselte bei diesem Anblick die Farbe; er hielt sich, indem er aufstand, als ob er umsinken wollte, an den Leibern der Freunde fest; und ehe die Jünglinge noch wußten, war er mit dem Pistol, das er ihnen jetzt aus der Hand nahm, anfangen wollte: drückte er dasselbe schon, knirschend vor Wut, gegen Toni ab." (ebda., 192)

Durch seine Verwandten wird Gustav wieder auf eine sprachlich-bewußte Ebene zurückgebracht:

"Adelbert und Gottfried standen auf und riefen dem unbegreiflich gräßlichen Mörder zu: ob er wisse, daß das Mädchen seine Retterin sei; daß sie ihn liebe und daß es ihre Absicht gewesen sei, mit ihm, dem sie alles, Eltern und Eigentum, aufgeopfert, nach Port au Prince zu entfliehen? - Sie donnerten ihm: Gustav! in die Ohren, und fragten ihn: ob er nichts höre? und schüttelten ihn und griffen ihm in die Haare, da er unempfindlich, und ohne auf sie zu achten, auf dem Bette lag. Gustav richtete sich auf. Er warf einen Blick auf das in seinem Blut sich wälzende Mädchen; und die Wut, die diese Tat veranlaßt hatte, machte, auf natürliche Weise, einem Gefühl gemeinen Mitleidens Platz." (ebda.)

Auf der verbalen Ebene erfolgt auch die Rekonstruktion der wahren Beziehungsfiguren:

"Herr Strömli, heiße Tränen auf sein Schnupftuch niederweinand, fragte: warum, Elender, hast du das getan? Vetter Gustav, der von dem Bette aufgestanden war, und das Mädchen, indem er sich den Schweiß von der Stirn abwischte, betrachtete, antwortete: daß sie ihn schändlicher Weise zur Nachtzeit gebunden, und dem Neger Hoango übergeben habe.

'Ach! rief Toni, und streckte, mit einem unbeschreiblichen Blick, ihre Hand nach ihm aus: 'dich, liebsten Freund, band ich, weil --!' Aber sie konnte nicht reden und ihn auch mit

der Hand nicht erreichen; sie fiel, mit einer plötzlichen Erschlaffung der Kraft, wieder auf den Schoß Herrn Strömlis zurück. Weshalb? fragte Gustav blaß, indem er zu ihr niederkniete.

Herr Strömli, nach einer langen, nur durch das Röcheln Tonis unterbrochenen Pause, in welcher man vergebens auf eine Antwort von ihr gehofft hatte, nahm das Wort und sprach: weil, nach der Ankunft Hoangos, dich, Unglücklichen, zu retten, kein anderes Mittel war; weil sie den Kampf, den du unfehlbar eingegangen wärest, vermeiden, weil sie Zeit gewinnen wollte, bis wir, die wir schon vermöge ihrer Veranstaltung herbeieilten, deine Befreiung mit den Waffen in der Hand erzwingen konnten.

Gustav legte die Hände vor sein Gesicht. Oh! rief er, ohne aufzusehen, und meinte, die Erde versänke unter seinen Füßen: ist das, was ihr mir sagt, wahr? Er legte seine Arme um ihren Leib und sah ihr mit jammervoll zerrissenen Herzen ins Gesicht. 'Ach', rief Toni, und dies waren ihre letzten Worte: 'du hättest mir nicht mißtrauen sollen!' Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus. Gustav raufte sich die Haare. Gewiß! sagte er, da ihn die Vettern von der Leiche wegrissen: ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten!" (ebda., 193)

Nachdem Toni sich so als die in Wahrheit "aufopfernde Mutterfigur" erwies, folgt Gustav Toni in den Tod, indem er sein "Ich tötet".

Eine Skizze veranschaulicht den Ablauf des bisherigen Geschehens, den Wechsel der verschiedenen Ebenen:



Während des weiteren daran anschließenden Geschehens, bewegt sich der Protagonist nur noch ausschließlich auf der unbewußten/nichtverbalen Ebene.

"Inzwischen war Gustav ans Fenster getreten; und während Herr Strömli und seine Söhne unter stillen Tränen beratschlagten, was mit der Leiche anzufangen sei, und ob man nicht die Mutter herbeirufen solle: jagte Gustav sich die Kugel, womit das andere Pistol geladen war, durchs Hirn. Diese neue Schreckenstat raubte den Verwandten völlig alle Besinnung. Die Hülfe wandte sich jetzt auf ihn; aber des Ärmsten Schädel war ganz zerschmettert, und hing, da er sich das Pistol in den Mund gesetzt hatte, zum Teil an den Wänden umher." (ebda., 194)

Die mit den Pistolen (phallisch) versuchte vermeintliche Befreiung endet mit einer oralen Regression und (oralen) Aggression. ("... das Pistol in den Mund gesetzt ...")

Diese Regression hat im Grunde die Auflösung der Sehnsucht nach sexueller Vereinigung zum Inhalt.

Die Besonderheit der menschlichen Schicksale der Kleist-Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" ist also bedingt durch den Schwarz-Weiß-Konflikt, der nicht lediglich eine spannungsgeladene Folie darstellt, sondern ein zentrales Moment, das die Art und Weise, das "Ineinanderverwobensein" des Interaktionsgeschehens bestimmt.

Das Interaktionsgeschehen läßt sich zusammenfassend so charakterisieren:

- die Interaktionsfigur Gustav - Toni wird substantiell geprägt von zwei Szenen:

- a) der "Marianne-Congreve-Szene" und
- b) der Szene der pestkranken Schwarzen;

- die beiden Szenen stehen in synchroner Wechselbeziehung mit dem Schwarz-Weiß-Konflikt, und zwar für den Protagonisten Gustav von dem Moment der ersten Begegnung mit Toni. Eine "entfernte Ähnlichkeit" (Tonis mit Marianne Congreve) löst eine Vermischung der Interaktionsfigur Gustav - Marianne mit der Interaktionsfigur Gustav - Toni aus. Die für den Protagonisten "anstößige Farbe" (Tonis), die mit der Schilderung der "pestkranken Schwarzen" gekoppelt ist, wird im weiteren Interaktionsgeschehen nicht auf- und durchgearbeitet, sondern verdrängt,
- die unbewußten Erwartungshaltungen des Protagonisten wechseln in den verschiedenen szenischen Stadien und stehen jeweils in Assoziation mit den oben unter a) und b) aufgeführten Szenen.

Ein Charakteristikum der Interaktion literarischer Text - konkreter Leser ist die meist umfassende Verdrängung der Schwarz-Weiß-Problematik, dabei wurden bezeichnenderweise die beiden "Mutterfiguren-Szenen" entweder einzeln oder zusammen negiert.

3.2 Interaktion literarischer Text - konkreter Leser: Verdrängung der Schwarz-Weiß-Problematik.

Mit Körners Bühnenfassung der Kleist-Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" haben wir es mit einer weiteren Variante (zu den bisher nachvollzogenen in 2.2) des Neu-Belebens von Interaktionsfiguren zu tun: der Trivialisierung eines literarischen Textes.

Körner legt mit seiner Bühnenfassung ein Stück vor, das sozusagen "mundgerecht" dem Publikum den Schwarz-Weiß-Konflikt serviert. Die Publikumswirksamkeit des Körner-Stücks beruhte vor allem auf einem dezidierten Verdrängungsprozeß der Schwarz-Weiß-Problematik.

In der Körner-Version werden durch den Handlungsablauf bestimmte Erwartungshaltungen befriedigt, die darauf hinauslaufen, daß latente Ängste, die mit dem Schwarz-Weiß-Konflikt zusammenhängen, dadurch kompensiert werden, daß der Schwarz-Weiß-Konflikt schließlich einer Lösung zugeführt wird, in welcher das "Gute" = Weiße über das "Böse" = Schwarze siegt.

Bereits schon beim ersten Auftritt wird der Schwarz-Weiß-Konflikt auf die Assoziationsebene dunkle Nacht, Unwetter, Blitz, Donner und "schwarze Mörder" gebracht:

"(Nacht. Esblitzt und donnert. Der Hof vor Hoangos Hause. Das Tor steht offen.) Babeckan und Toni (mit Laternen).
Babeckan. 's ist eine fürchterliche Nacht! - ich habe seit meiner Jugend keine so erlebt. Der Sturm heult gräßlich

durch das Haus. Toni. Ach Mutter! Laß uns zu Bett geh'n. Mir erstarret das Blut bei dieser Stimme des gerechten Himmels! Hu! wie es blitzt! - Sieh', das ist Gottes Zorn, der Donner gilt den schwarzen Mördern. Babeekan. Was? - Bejammerst du die weißen Buben? - Pfui! Hast du denn kein Gedächtnis für Verbrechen, keins für die Qualen einer Mutter? - Macht die weiße Haut, das Erbteil meiner Schande, ganz unempfindlich für gerechten Schmerz und für der Rache Wollust?" (Körner, Sämtliche Werke in zwei Bänden, 281-314)

Es fällt auf, daß die Identität Tonis hier nicht das Resultat einer Entwicklung, wie das in der Kleist-Erzählung der Fall ist, darstellt, im Gegenteil, Tonis Identität als Weiße scheint von vornherein eine feststehende Größe zu sein.

Während des ganzen Handlungsablaufes wird Toni praktisch als Weiße aufgebaut. Und hier sind wir beim ersten entscheidenden Punkt angelangt, wo die Verdrängung des Schwarz-Weiß-Problems eine erste wesentliche Abänderung auslöste: während bei Kleist Bebekan eine Mulattin (Mischling zwischen Schwarzen und Weißen) und Toni, die Tochter von Babekan, eine Mestize ist (hier: Mischling zwischen Weißen und Mulatten), hebt Körner diese Differenzierung auf.

Bei Körner ist nicht mehr Toni eine Mestize, sondern Körner macht aus Babekan "eine Mestize", mit der Folge, daß damit Toni, deren Tochter, eine "Fast-Weiße" wird. In der Körner-Version kommt das vor allem Gustav zugute und erleichtert dessen Zusammentreffen mit Toni, dergestalt, daß, nunmehr für beide der Schwarz-Weiß-Konflikt als reine nach außen verlagerte Angelegenheit ablaufen kann.

Gustav stellt sich vor, schwer bewaffnet und mit Todesphan-

tasien beladen:

"Gustav (in der einen Hand einen gezogenen Säbel, zwei Pistolen im Gürtel, durch das Hoftor). Ich kann nicht weiter! - Hier entscheide sich's. Hier will ich bleiben, hier auf Tod und Leben die Freunde retten, oder willig selbst der erste sein, der Gott anheim gefallen! -" (ebda.)

Diese Todesphantasien mischen sich im Folgenden mit dem Schwarz-Weiß-Konflikt:

"Lieber gefallen unter Negerkeulen, lieber des Mörders Dolche in der Brust, als Freund und Bruder so verschmachten lassen. Drum sei's gewagt! Vielleicht find' ich ein Herz! Warm schlägt das Blut ja überall; die Sonne färbt nur die Haut, die Seelen färbt sie nicht, und Lieb' und Mitleid hängt an keiner Farbe. - (Mit dem Säbel an die Tür schlagend)" (ebda.)

In der Begegnung mit Toni kommen die tiefen Ängste des Schwarz-Weiß-Konfliktes zum Ausdruck ("schwarzes Herz in einer schwarzen Larve").

Mit Erleichterung nimmt es Gustav auf, daß er in Toni eben einer praktisch Weißen begegnet:

"Toni (mit einer Laterne in der Hand aus der Haustüre). Die Vorigen. Gustav (ihr das Pistol entgegenhaltend). Zurück, wenn dir die Sonne lieb ist! - Wage den letzten Kampf

Mit der Verzweiflung nicht. Toni (indem das ganze Licht der Laterne auf ihr Gesicht fällt): Was ist dir, Fremdling? Gustav. Welch ein Engel! Toni. Fremdling, Was ist dir? Gustav. Träum' ich? Wach' ich? Mädchen, sprich, bist du kein flüchtig Bild der Phantasie? Bist du im Leben? in der Wirklichkeit? - Ein schwarzes Herz in einer schwarzen Larve hab' ich mit Furcht erwartet, und entzückt erkenn' ich hier die Farbe meines Volkes, und klar aus deinem Auge spricht die Seele." (ebda.)

Die Todesphantasien, die bei Kleist nur im Hintergrund auftreten, nehmen in der Körner-Fassung breitesten Raum ein:

"Gustav. Würdest du weinen, wenn des Mörders Dolch in dieser Brust nach meinem Herzen suchte? Sprich, hättest du der Tränen süßen Schmerz für den gefallnen Jüngling? Toni. Gott im Himmel! Gustav. Antworte mir! Es ist doch gar zu schön, wenn jemand lebt, der Totenkränze windet, wenn man es weiß, es gibt noch gute Seelen, die trauernd um die frühe Leiche stehn." (ebda.)

Diesen Todesphantasien, die in dieser Form in der Kleist-Erzählung gar nicht vorkommen, kommt bei näherem Hinsehen die Bedeutung einer (phantasierten) sexuellen Ersatzhandlung zu. Im Unterschied zu der Kleist-Erzählung, in welcher die sexuelle Vereinigung zwischen Gustav und Toni ein wichtiges Verbindungsglied in der Erzählung darstellt, ist in der Körner-Fassung jegliche direkte sexuelle Äußerung herausgenommen. Das zeigt der folgende Dialog ganz deutlich:

"Toni. O quäl mich nicht! Gustav. Du weinst! - Laß diese Perlen, die köstlichsten, dir von dem Auge küssen! Du weinst um mich? Sprich, hast du je geliebt, hast du der Erde höchste Seligkeit, der Erde höchste Schmerzen schon empfunden? Hast du geliebt? - Sieh, wie du mir erschienst, ein Engel aus der bessern Welt, da war mir's, als ging ein neues Leben in mir auf. Ich wäre dir gefolgt, hätt' ich die Dolche der Mörder schon in meiner Brust gefühlt." (ebda.)

An die Stelle der Sexualität treten die verschiedensten Todesphantasien in allen möglichen Variationen auf. Die sexuelle Ersatzfunktion wird durch die Art und Weise veranschaulicht, mit welcher Gustav den vorstehenden Monolog fortsetzt:

"Ich hatte ein Gefühl nur in der Seele, Und wunderbar, wie in des Frühlings Zauber, war mir das ungestüme Herz bewegt.

/.../

Du weinst noch immer? - Nur ein einzig Wort, um Gotteswillen nicht das dunkle Schweigen! - Hast du geliebt? Liebst du? - Ein Wort nur, Mädchen, bei deines Herzens Reinheit!

Toni (reißt sich, von ihrem Gefühle überwältigt, mit einer Pantomime, die ihre Angst und Liebe verrät, aus Gustavs Armen und entflieht durch die Tür). Gustav (ihr nacheilend). Toni! Toni! (Der Vorhang fällt)." (ebda.)

Auch das Weinen Tonis fällt eng zusammen mit jener Stelle in der Kleist Erzählung, wo es zu der besagten sexuellen Vereinigung kommt.

Nachdem Gustav, analog der Kleist-Erzählung, feststellen muß, daß er von Toni, während seines Schlafes, an das Bett gefesselt wurde, nehmen die Todesphantasien in der Körner-Version nun die Form von Todessehnsucht an. Gustav entgegnet Hoango:

"Gustav. Drück ab! Sei nun zum erstenmal barmherzig! denke, ich sei ein Weißer, sei ein Feind Domingos; Durchbohr ein Herz, daß jene grausam brach. - O Toni! Toni!" (ebda.)

In der Finalszene wird in der Körner-Version die Brisanz der Kleist-Erzählung vollends aufgehoben und in ein "Happy End" umfunktioniert:

"Babekan. Schnell, Hoango, schnell! es stürmt ein weißer Haufe unser Haus; die Unsern sind in den Ställen eingesperrt. - Hinab mit deinem Schwert, die Buben zu verjagen! Gustav. Ha, das sind meine Brüder! Wackre Freunde, vergelt' euch Gott die kühne Tat! Hoango (am Fenster). Verdammt! Sie dringen in den Hof. O in die Hölle mit euch, ihr europä'schen Hunde! Babekan. Gott! ich höre sie auf der Stiege schon. O rett' uns, rett' uns. eh' es zu spät wird! Hoango (den Säbel ziehend und auf Gustav losstürzend). Weiße Natterbrut! Lebendig kriegen sie dich nicht; du sollst den Frevelsieg der Deinen nicht erleben. (Er schwingt den Säbel, um Gustav niederzuhauen.) Siebenter Auftritt. Die Vorigen, Toni. Toni (stürzt herein, sieht Gustavs Gefahr und drückt ihr Pistol auf Hoango los). Hoango (stürzt zusammen). Verdammt, daß hat getroffen! Gustav. Toni! Goni. Gustav! (Sie fliegen sich in die Arme)." (ebda.)

Dieses "Happy End", in dem solchermaßen das "Gute" = Weiße über das "Böse" = Schwarze siegt, wurde vom zeitgenössischen Publikum mit Befriedigung aufgenommen und das Stück mit Erfolg aufgeführt, so daß Goethe an Körners Vater schreiben konnte: "'Toni' hab ich in diesen Tagen recht gut und mit Beifall aufführen sehen."

Mit dieser Verballhornung der Kleist-Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" produzierte Körner (x) einen neuen Typ: mit 'Toni' gestaltete Körner eine Interaktionsfigur, die ein Vorläufer des Typs "weiße Krankenschwester" zu sein scheint. (siehe Theweleit, 1977)

Theweleit definiert den Typ "weiße Krankenschwester" als "Inbegriff der Vermeidung aller erotisch/bedrohlichen Weiblichkeit" (ebda., 161) und "unglaublich sauber, hell, weiß, zart und jung." (ebda., 162)

Das Ergebnis des Neu-Belebens der Kleist-Erzählung durch Körner fügt sich in dieses Bild. In dieses Bild gehört freilich auch, daß Texte von Körner, für "soldatistische Männer" (Theweleit, 1977), sowohl zu Körners als auch vor allem zu späteren Zeiten, so etwas wie eine Offenbarung darstellten. (siehe z.B. Theodor Körner: "Leier und Schwert")

(x) Thomas Mann spricht in diesem Zusammenhang von einem "Theaterstück von recht seichter Sentimentalität, () welches Goethe sehr wohl gefiel, während er Kleists Novelle ignorierte." (Mann, 1968, 310)

Die Verdrängung der Schwarz-Weiß-Problematik beim Rezipieren des literarischen Textes "Die Verlobung in St. Domingo" ist aber andererseits keine "Körner-spezifische-Erscheinung". Dennoch überrascht es, wenn auch ein Psychoanalytiker, der den literarischen Text von Kleist zu deuten versucht, die eigentliche Schwarz-Weiß-Problematik, die ein untrennbarer Bestandteil der Interaktionsfiguren der "Verlobung" ist, einer umfassenden Verdrängung unterzieht.

In der Textinterpretation "Die Verlobung in St. Domingo" wurde deutlich, daß die Interaktion des Protagonisten mit seiner Gegenspielerin nur über die Einbeziehung der "Marianne-Congreve-Szene" zu verstehen ist. Die "entfernte Ähnlichkeit" Tonis mit Marianne stellt ein zentrales Moment dar, das überhaupt erst eine relative Vertrauensbeziehung ermöglicht und ohne die die sexuelle Vereinigung gar nicht vorstellbar wäre.

Dabei bleibt freilich die Bedeutung der Bemerkung "bis auf die Farbe, die ihm anstößig war" bestehen: das Schwarz-Weiß-Problem wird nicht auf- und durchgearbeitet, sondern verdrängt. Es ist die Verdrängung des Schwarz-Weiß-Problems, die das Scheitern des Protagonisten bewirkt und den Ablauf der Finalszenen bestimmt.

Dettmering, der im Rahmen seiner psychoanalytischen Kleist-Abhandlung auch "Die Verlobung in St. Domingo" abhandelt, bietet eine merkwürdig verkürzte Wiedergabe der Kleist-Erzählung an: die eigentlich tragende und zentrale Szene, die "Marianne-Congreve-Szene", ohne die die Interaktion Gustav - Toni gar nicht zu verstehen ist, fällt bei Dettmering völlig unter den Tisch.

Dettmering gibt die Ausgangslage der Kleist-Erzählung wieder und zieht daraus folgende Schlußfolgerung:

"Gustav, ein junger Schweizer, sucht während der Sklavenaufstände auf Haiti in einem Hause Schutz, das nach der Ermordung der weißhäutigen Besitzer dem rachedurstigen Neger Hoango gehört; er bewohnt das Haus gemeinsam mit seiner Gefährtin Babekan, einer Mulattin, und deren Tochter Toni, einer schönen Mestizin. Der Hautfarbe fällt so die Aufgabe zu, Nuancen des Übergangs zwischen innen und außen, vertraut und fremd, heil- und unheilbringend zu bezeichnen." (Dettmering, 1975, 71)

Die Auffassung, der Hautfarbe fiele der Aufgabe zu, Nuancen des Übergangs zu bezeichnen ist, wohlgemerkt, Dettmerings eigener subjektiver Eindruck: diese Deutung hat mit der Kleist-Erzählung nichts oder wenig zu tun und geht an den wirklichen Interaktionsfiguren vorbei. Wie sehr die Hautfarbe im Mittelpunkt dieser Deutung steht, veranschaulicht der folgende Kommentar, den Dettmering an dieses Zitat aus der Kleist-Erzählung anschließt:

"'Die alte Babekan, welche schon im Bette lag, erhob sich, öffnete, einen bloßen Rock um die Hüften geworfen, das Fenster, und fragte, wer da sei? 'Bei Maria und allen Heiligen', sagte der Fremde leise, indem er sich unter das Fenster stellte: 'beantwortet mir, ehe ich Euch dies entdecke, eine Frage!' Und damit streckte er, durch die Dunkelheit der Nacht, seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen, und fragte: 'seid Ihr eine Negerin?' Babekan sagte:

nun, Ihr seid gewiß ein Weißer, daß Ihr dieser stockfinstern Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin! Kommt herein, setzte sie hinzu, und fürchtet nichts; hier wohnt eine Mulattin, und die einzige, die sich außer mir noch im Hause befindet, ist meine Tochter, eine Metize!" (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band, 151/2)

Damit ist Toni zum vertrauenswürdigsten Wesen inmitten einer unheimlichen Umgebung geworden, was sie nicht nur ihrer helleren Hautfarbe, sondern auch ihrem Liebreiz verdankt!" (ebda., 71/72)

Die Schlußfolgerung, die Dettmering aus dem vorgenannten Zitat der Kleist-Erzählung zieht, steht sozusagen quer zum Inhalt des Interaktionsgeschehens der "Verlobung": denn für Dettmering wird Toni von vornherein allein schon wegen der "helleren Hautfarbe" zum "vertrauenswürdigsten Wesen", also noch bevor der Protagonist Toni überhaupt zu sehen bekommt.

Die Interaktion Gustav - Toni wird jedoch geprägt von der "entfernten Ähnlichkeit" Tonis mit Marianne, zusammen mit präverbalen Blickkontakten, das tiefgreifende wirklich vertrauensbildende Moment, währenddessen der Schwarz-Weiß-Konflikt latent bleibt und schließlich vollständig verdrängt wird.

Obwohl Dettmering die "Marianne-Congreve-Szene" ignoriert, ist es andererseits bezeichnend, daß Dettmering die Szene der "einverleibenden Mutterfigur", die Szene der pestkranken Schwarzen, ungekürzt wiedergibt. Er übersieht den korrespondierenden Zusammenhang dieser Szene mit der "Marianne-Congreve-Szene", der Szene der "aufopfernden Mutterfigur" und stellt stattdessen der Szene der pestkranken Schwarzen

die "Schilderung, wie sich Toni zum schlafenden Gustav ins Zimmer begibt" gegenüber. (ebda, 73)

Nach wie vor hält Dettmering an der vertrauensbildenden Wirkung vor allem der "helleren Hautfarbe" fest und schreibt im Zusammenhang mit der Finalszene:

"Mit ihrer Hautfarbe, die ihm noch kürzlich Hoffnung verhieß, gehört Toni wieder ganz der unzuverlässigen Welt grausamer und rachedurstiger Schwarzer an." (ebda., 74)

In Wahrheit war es aber nicht die Hautfarbe, die vorgeblich "Hoffnung" verhieß, sondern die "entfernte Ähnlichkeit" Tonis mit Marianne, zusammen mit präverbalen Blickkontakten die entscheidenden Interaktionsmomente, denen vertrauensbildende Wirkung zukommt.

Es ist die Verdängung des Schwarz-Weiß-Problems, welche die finale Katastrophe auslöst, da der Protagonist zwar Vertrauen zu Toni faßt, gleichzeitig aber den Schwarz-Weiß-Konflikt einer vollständigen Verdrängung unterzieht. (x)

(x) Wir sehen also, daß ein Rezipierender des Textes der Kleist-Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" nur die Schwarz-Weiß-Problematik seinerseits selber einer Verdrängung unterziehen kann, dies aber nicht zwangsläufig tun muß.

Werner Egk hat die Interaktionsfiguren für einen Operntext ko-produziert (bewußt intentional) und dabei den Schwarz-Weiß-Konflikt nicht verdrängt, sondern auf folgende Art und

Allen anderen Darstellungen Dettmerings zum Trotz, bleibt der erste Eindruck (den der Protagonist hat), bis zum Schluß bestehen, obschon natürlich unausgesprochen, nämlich der "Farbe", die ihm, dem Protagonisten, anstößig bleibt.

Fortsetzung der **Anmerkung** v. S. 117

Weise abgewandelt: das Libretto von Egk unterscheidet sich von der Kleist-Erzählung darin, daß Egk den beiden Akten der Oper ein Vorspiel voranstellt, in welchem ein "Herr Schwarz" und ein "Herr Weiß" in eine "heftige Meinungsverschiedenheit () über ein Begebnis zur Zeit des Sklavenaufstandes in San Domingo (1803) geraten." (Zentner, W.: Reclams Opernführer, Stuttgart 1975, 615)

Interessant wird diese Akzentuierung des Schwarz-Weiß-Konfliktes aber erst durch die stimmliche Besetzung der Herren "Schwarz" und "Weiß", die Egk folgendermaßen gestaltet: Herr Schwarz (Tenor), Herr Weiß (Baß).

Die Stimmlagen der Oper haben eine durchaus symbolische Bedeutung: "In unserer westlichen Gesellschaft triumphiert Ödipus durch die vier Stimmlagen der Oper hindurch: die ganze Familie ist da, Vater, Mutter, Mädchen und Junge werden symbolisch in den Bass, den Alt, den Sopran und den Tenor projiziert, welches auch immer die Windungen der Geschichte und die Rollenvertauschungen sein mögen." (Barthes, 1979, 9)

Wir sehen also, daß Egk den Schwarz-Weiß-Konflikt offensichtlich auf die familiäre Ebene Sohn-Vater-Konflikt symbolisch verlagert.

Fortsetzung der **Anmerkung** v. S. 118

Neben der Hinzufügung dieses Vorspiels, nimmt Egk andererseits den Handlungsablauf der Kleist-Erzählung in das Libretto auf, abgesehen von Änderungen einiger Namen der Personen etc. unterscheidet sich das Libretto von der Novelle hauptsächlich darin, daß der Protagonist zwar das Mädchen Jeane (Toni) "durch einen Pistolenschuß niederstreckt" (Zentner, 616) aber entgegen der Kleist-Erzählung selber am Leben bleibt. (Werner Egk: "Die Verlobung in San Domingo". Oper in zwei Akten nach einer Novelle von H.v. Kleist. Uraufführung am 27. November 1963 in München.)

Appendix/Exkurs

4. Appendix: Übersicht über bisherige
 psychoanalytische Kleist-Abhandlungen.

Kohut beschreibt einmal, welch nachhaltigen Eindruck auf ihn der Kleist-Essay "Über das Marionettentheater" gemacht hatte: "die Faszination, die sein Aufsatz - und eine andere seiner Geschichten - schon in meinen Schultagen in mir erweckte, hatte, wie ich rückblickend sagen kann, eine spezifische Bedeutung für meine eigene geistige Entwicklung: zum ersten Mal fühlte ich mich von dem Thema angezogen, das nun mein wissenschaftliches Interesse für viele Jahre absorbiert hat und mit dem ich mich auch heute wieder befassen werde." (Kohut, 1973, 513)

Kohut zeichnet dann den Inhalt des Kleist-Essays in den für ihn wesentlichen Passen nach:

"Seit ich als Schuljunge mit Kleists Geschichte bekannt geworden war, grübelte ich immer wieder über den unerklärlichen Eindruck nach, den die einfache Erzählung auf den Leser macht.

Ein Balletttänzer, so liest man, versichert dem Autor (!) in einem fingierten Gespräch, daß der Tanz der Marionetten, verglichen mit dem Tanz des Menschen, nahezu vollkommen sei. Der Schwerpunkt der Marionette sei ihre Seele; der Puppenspieler müsse sich nur in diesen Schwerpunkt versetzen, wenn er die Marionette bewege, und die Bewegung aller Glieder erreiche einen Grad der Vollkommenheit, den ein menschlicher Tänzer niemals erlangen könne.

Da die Marionette nicht von der Schwerkraft nach unten gezogen würde und der Mittelpunkt ihres Körpers mit der Seele zusammenfiel, wirke sie niemals gekünstelt oder gespreizt. Im Vergleich dazu sei der menschliche Tänzer befangen, dünkelt und unnatürlich.

Die Bemerkungen des Tänzers erinnern den Autor (x) daran, wie er vor einigen Jahren bewundert hatte, mit welcher graziöser Bewegung sein nackter Begleiter den Fuß auf einen Schemel gesetzt hatte. Mit schelmischer Boshaftigkeit hatte er ihn gebeten, diese Bewegungen zu wiederholen.

Sein Begleiter versuchte es errötend, bewegte sich aber befangen und plump. "... und von diesem Augenblicke an", schreibt Kleist, "ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen...Eine unsichtbare Gewalt schien sich wie ein eisernes Netz zum das freie Spiel seiner Glieder zu legen ..." (ebda., 514)

(x) leider übersieht Kohut, daß die Ich-Form eines Textes der künstlerischen Literatur das künstlerische Mittel einer Erzählform darstellt (indem Kohut die Ich-Form des literarischen Textes mit dem "Ich" des Autors (Kleist) auf eine Stufe stellt oder "verwechselt", hebt Kohut so schon im Ansatz die ästhetische Distanz auf und verunmöglicht eine ästhetische und adäquate Wahrnehmung dieses literarischen Textes).

Kohut faßt zusammen, welche Erscheinungsformen des Narzißmus Gegenstand des Kleist-Essays sind: "Thema ist die Angst um das Lebendigsein von Selbst und Körper und die Zurückweisung dieser Angst durch die Versicherung, daß auch das Unbelebte graziös, ja sogar vollkommen sein kann. Homosexualität (siehe in diesem Zusammenhang Sadger, 1910), körperliche Anmut und Exhibitionismus, Erröten und Verlegenheit werden erwähnt, ebenso das Thema der Grandiosität in der Phantasie vom Fliegen - in der Geschichte als "Anti-gravität" angedeutet - und das einer Verschmelzung mit einer omnipotenten äußeren Gewalt, durch die man völlig beherrscht und beeinflusst wird: die Kontrolle der Puppe durch den Puppenspieler. Schließlich findet sich in der Erzählung die Beschreibung einer tiefgehenden Wandlung der Persönlichkeit des jungen Mannes, die sich durch ein ominöses Symptom, sein tagelanges Sich-im-Spiegel-Betrachten, ankündigt." (ebda., 514)

Kohut fährt dann fort: "Von allen Erscheinungsformen des Narzißmus fehlt nur eine in Kleists Erzählung: die Aggression, die aus dem Nährboden eines gestörten narzißtischen Gleichgewichts emporschwimmt." (ebda.)

Während Kohut es nun als "beachtlichen Beweis () für die Einheitlichkeit der kreativen Kräfte in der Tiefe der Persönlichkeit eines großen Schriftstellers" wertet, "daß Kleist in der Tat dieses Thema schon früher in der Novelle "Michael Kohlhaas" () behandelte" (ebda., 515), wird im Gegensatz hierzu, in den nachfolgenden Textdeutungsversuchen (Dettmering, 1975 und Schaefer, 1975) die Thematisierung der narzißtischen Problematik zum Anlaß genommen, die angeblich narzißtischen Störungen des Autors zu erörtern.

Die Ausführungen Kohuts stellen insofern ein Novum gegenüber den anderen bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen dar, als hier das "self" gewissermaßen bewußt miteinbezogen wird (siehe hierzu auch "Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis", Holland, in: Roland, 1978), wohingegen das "Selbst" der Leser Dettmering und Schaefer unbewußt in den Deutungsversuch eingeht: Kohut stellt dagegen seinen persönlichen Bezug zu den genannten Werken Kleists her, indem er ihre spezifische Bedeutung für seine eigene geistige Entwicklung hervorhebt.

Die Leserin Schaefer versucht Kohuts Überlegungen in ihre Abhandlung einzubeziehen und schreibt:

"Kohut suggests in passing that "About the Puppet Theater" is preoccupied with problems having to do with the various "facets of narcissism" () which he has identified in his work. In fact, it is most fruitful to consider the essay from the standpoint of the narcissism of the artist (!)." (Schaefer, 1975, 367/68) (x)

Schaefer verkehrt den Eindruck, den Kohut von dem Kleist-Essay hat ins Gegenteil: die Auseinandersetzung mit der Darstellung narzißtischer Erscheinungsformen wird in eine Debatte der Selbstwertproblematik des Autors Kleist umgeformt. Es wird versucht, die Darstellung der narzißtischen Erscheinungsformen in einen ausschließlich kausalen Zusammen-

(x) ("artists" sind für Schaefer nicht nur die Figuren des Essays, auch Kleist wird, wie wir noch sehen werden, den "artists" zugeordnet)

hang mit den psychischen Gegebenheiten Kleists zu bringen.

Unter diesem Gesichtspunkt versucht die Leserin Schaefer den Kleist-Essay zu "deuten":

"'About the Puppet Theater' becomes most comprehensible when understood as portrayal of problems of self-identity, self-image, self-esteem, and self-perception. Kleist's mechanical puppets, awkward dancers, impotent fencers, withdrawn and sensitive adolescents, and men with artificial legs are images of persons who have ceased to experience themselves as whole, and face the world with a pervasive anxiety regarding their identity, sexual and otherwise, and indeed their very existence as persons in an environment which refuse them the confirmation they need." (ebda.)

Schaefer meint, daß Dettmering sich in erster Linie mit dem fiktiven Erzähler auseinandergesetzt hätte: "Dettmering's discussion of this anecdote focuses on the sadistic attitude of the older companion, that is, narrator or Kleist (!). He correctly points out that the (conscious) identification of the author with this "older companion" serves a defensive function. My essay focuses on the adolescent boy as a self-image of Kleist's despite his overt identification with the older companion because I feel that the identification with adolescent is deeper and more central to the point of the story than the one with the older companion, which is essentially a defensive identification with the aggressor." (ebda.)

Der Leserin Schaefer stellt sich der "adolescent boy" vor diesem Hintergrund so dar:

"The boy in Kleist's story staring into a mirror after a rejection by his "companion" suggests that his companion was important to him in the way these patients' parents (or analyst) were to them: he needed the companion to "mirror" him as a parent would a child, and, failing to get a mirroring response, turned to a mechanical mirror as a substitute." (ebda., 374)

Dabei sieht die Leserin Schaefer Parallelen der Kleist-Figur mit der Beschreibung der Psychopathologie eines Patienten:

"Starring into a mirror as a result of a rejection by another has been observed in patients with a particular kind of psychopathology. In a paper, "On the Psychological Significance of the Mirror", P. Elkisch argues that it is often an attempt on the part of the patient to keep himself from a self-fragmentation of major, perhaps psychotic, proportions, by "holding on" to an image of himself in a mirror. One of Elkisch's patients, in striking parallel to Kleist's boy, was an adolescent who prided himself on his beauty, and spent a good deal of his time staring anxiously into a mirror." (ebda., 373)

Für die Leserin Schaefer sind nicht nur "the three figures" des Kleist-Essays angeblich "artists" (!), sondern auch

Kleist selber:

"The three figures, the dancer, the fencer, and the adolescent boy whom Kleist represents as susceptible to "disorders" of "gracefulness" are artists, and their inability to function involves a breakdown of their capacity for artistic performance.

Kleist was himself an artist, and the indications are that his creative activity was central to his sense of himself and his self-esteem." (eba., 374/5) (x)

Auch der "adolescent boy" fällt hier unter den Begriff "artists", Schaefer begründet das so:

"The fencer, like the dancer, is also an artist whose own body is the means of his art (what differentiates him from the dancer is perhaps the aggression in his movements). The adolescent boy's implicit request for admiration from his companion for his naked body shows that he perceives himself as a work of art, a beautiful masterpiece to be admired. His presentation of his naked body alone can be

(x) Tatsächlich stimmt die Aufteilung in "three figures" nicht mit dem literarischen Text "Über das Marionettentheater" überein: in Wahrheit ist der Tänzer und der "Fechter" ein und dieselbe Figur! Sowohl der "Ich-Erzähler" als auch sein Gesprächspartner äußern sich innerhalb dieses literarischen Textes in der Ich-Form.

considered the most primitive form of the exhibitionistic impulse which in a sublimated form is an aspect of all performing art." (ebda.)

Die Leserin Schaefer kommt so zu dem absurden Ergebnis, daß die in dem Essay diskutierten Probleme psychopathologischer Art auch Kleist selber betreffen würden:

"'About the Puppet Theater' is a product of a personality already threatened by self-fragmentation at the time of its writing. 1810 was a difficult year for Kleist: in 1811 he could no longer stave off the psychotic disintegration he feared.

The parallels between Kleist's major life experiences and mental states and those depicted in the essay are very striking. The dialogue illustrates not only how an artist transforms his emotional life into art, but how art can be transformed into stark, grotesque reality. The biographical evidence suggests that Kleist suffered from problems the essay is preoccupied with: self-consciousness, massive fluctuations in his self-esteem, a vulnerability to narcissistic slights, periods of self-fragmentation, chronic bodily preoccupations hypochondriasis, and episodes of psychotic disintegration." (ebda., 380) (x)

(x) Wir sehen hier, daß das Rezipieren dieser Leserin von dem stereotypen Vorurteil einer angeblich neurotischen Disposition der Künstler etc. geprägt wird. In diesem Fall führte dies, wie wir sahen, zu einer verfälschten Wiedergabe des literarischen Textes (d.h. be-

Dettmering schreibt in der Abhandlung "Heinrich von Kleist - Zur Psychodynamik in seiner Dichtung":

"In der Dichtung Heinrich von Kleists läßt sich gelegentlich ein Phänomen beobachten, das man - in Analogie zu Erscheinungen der Psychopathologie (!), ohne jedoch eine nosologische Einordnung zu beabsichtigen - als Konkretismus bezeichnen könnte: die Tatsache, daß etwas bildlich oder im übertragenen Sinne Gemeintes gegenständlich-konkret verstanden wird." (Dettmering, 1975, 19)

Daran "krankt" sozusagen auch die Abhandlung Dettmerings: an allzu großer Nähe zur Psychopathologie, und zwar indem entweder Autor beziehungsweise Protagonisten der Werke "psychopathologisiert" werden.

In einer Fußnote zu den obigen Ausführungen schreibt Dettmering im Anschluß:

"Ohne näher auf die oft gestellte Frage nach Kleists Psychopathologie einzugehen, möchte der Verfasser hier lediglich seinen Eindruck vermerken, daß vieles in der Tat an den

Fortsetzung von Seite 130

dingt durch das Bemühen, die eigenen stereotypen Vorurteile im Text bestätigt zu finden, werden sämtliche Figuren kurzerhand zu "Künstlern" erklärt - obwohl wir über den persönlichen Hintergrund des "Ich-Erzählers" des li-

Formenkreis des Melancholischen erinnert, daß aber andererseits auch starke Abhängigkeit der "klinischen" Erscheinungen von Bezugspersonen, Lebensumständen, Situationen beeindruckt. Von daher ist der Verfasser zu der Überzeugung gelangt, es handle sich bei Kleist um eine narzißtische Störung (!) im Sinne Kohuts, gemäß dessen Formulierung, daß "gewisse Schwankungen während der Analyse narzißtischer Persönlichkeitsstörungen in der Tat wie kleine flüchtige Abbilder manisch-depressiver Psychosen angesehen und untersucht werden können." () (ebda., 106)

Ein Unterschied zu dem Ansatz von Kohut wird hier deutlich: Kohut bezieht sich selbst direkt als Leser in den Rezeptionsprozeß mit ein, während die Distanzierung von Dettmering sogar soweit geht, daß er von sich in der Fußnote in der dritten Person spricht.

Es bewahrheitet sich außerdem, daß Bemerkungen einer Fußnote deshalb nicht von untergeordneter Bedeutung sein müssen: vielmehr wird hier eine prinzipielle Annäherungsform zum Ausdruck gebracht, die in den bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen dominiert und von der die bisherigen Textdeutungsversuche ausnahmslos geprägt sind.

Fortsetzung der Anmerkung von Seite 131

terarischen Textes gar nichts erfahren). Ein Vergleich mit dem Ansatz von Dettmering veranschaulicht darüberhinaus die Parallelität: während Schaefer in allen Figuren des literarischen Textes das "self-image" des Autors Kleist wiederzuerkennen glaubt, erfolgt bei Dettmering die falsche Gleichsetzung "Ich-Erzähler" = Autor.

Die Ausgangslage dieser Annäherungsform wird bestimmt von der Art und Weise, wie diese Textdeutungsversuche angelegt sind: als sonderbare subjektivistische Verzerrung, die durch die inneren Konflikte und unbewußten Widerstände der Verfasser dieser Textdeutungsversuche mit den literarischen Texten bedingt sind.

Andererseits führt Dettmering am Beispiel Kohlhaas vor, wie die Gleichung Autor = "Patient" abgelöst werden kann durch eine Psychopathologisierung des Protagonisten eines literarischen Textes:

"Die Erzählung "Michael Kohlhaas" hat bisher keine psychoanalytische Interpretation erfahren; doch es gibt den wichtigen Hinweis von Heinz Kohut, Kleists Erzählung sei die Schilderung "unersättlicher Rachsucht nach einer narzißtischen Kränkung". Die Natur dieser narzißtischen Kränkung soll in der folgenden Untersuchung näher beleuchtet werden, wobei schon vorweggenommen sei, daß mehrere Traumata zusammenkommen, Kohlhaas in seine (!) sensitiv-paranoische Entwicklung hineinzutreiben." (ebda., 85)

In der Fußnote hierzu heißt es:

"Nach der klassischen psychiatrischen Nomenklatur leidet Kohlhaas an einer Paranoia querulatoria und wird auch in diesem Sinne wiederholt in den Lehrbüchern zitiert. Auch ganz abgesehen von der Frage, ob es methodisch zulässig ist, einer erdichteten Figur eine Diagnose anzuhängen, gibt es in diesem Falle zwei Faktoren, die von der Übernahme

der Diagnose abhalten: erstens ist das Unrecht, das Kohlhaas zustoßt, real und tief in den sozialen Mißständen seiner Zeit verwurzelt, so daß wir, wenn wir uns hier auf die psychologischen Vorgänge beschränken, genau genommen ein Artefakt schaffen. -

Zweitens ist die Abhängigkeit von Situativem - z.B. in der Begegnung mit Luther - so stark, daß es sich schlecht mit der Annahme eines "starren", "eigengesetzlichen" Krankheitsbildes verträgt. Uns liegt der Gedanke näher, Kohlhaas als melancholienaehe narzißtische Störung im Sinne Kohuts einzuordnen und in dem rasch abklingenden Größenwahn die Sonderform einer Trauerreaktion (etwa nach der Art einer durch Verlust ausgelösten Manie) zu sehen." (ebda., 116)

Immerhin problematisiert Dettmering hier andeutungsweise die methodische Zulässigkeit, "einer erdichteten Figur eine Diagnose anzuhängen", nur: dessen ungeachtet fährt der Leser Dettmering fort:

"Alle diese Kränkungen treffen eine Persönlichkeit, die allem Anschein nach "prämorbid durch eine narzißtische Beziehung zu einem Ideal-Objekt" charakterisiert war und dieser Beziehung offensichtlich bedurfte, um sich der Umwelt anpassen zu können. Durch die narzißtische Kränkung wird eine so starke "narzißtische Wut" entbunden, daß an die Stelle der Anpassung querulatorischer Kampf gegen die Umwelt tritt." (ebda., 85/6)

Es liegt auf der Hand, daß zum Beispiel "Anpassung" und "querulatorischer Kampf gegen die Umwelt" nicht ohne die

Einbeziehung der gesellschaftlichen und historischen Zusammenhänge behandelt werden können.

Dennoch: "Der Autor (P.D.) beschränkt sich weiterhin konsequent auf die beobachtbaren Innenvorgänge und klammert die sozialen Mißstände, so offen sie auch zu Tage liegen mögen, aus methodischen Gründen aus." (ebda. 118/9)

Dettmering kommt so zu dem folgenden Ergebnis und gibt die folgende "Diagnose" über den "Patienten" Kohlhaas ab:

"In Begriffen Melanie Kleins müßte man sagen, Kohlhaas sei durch das erlittene Trauma in die schizoid-paranoide Position zurückgeworfen worden, was besagt, daß gutes und böses Objekt, gutes und böses Selbst - in einem von W. Loch gebrauchten Bild - "meilenweit auseinanderliegen". Infolge dieser Spaltung beginnt Kohlhaas zu zweifeln, was in ihm größer ist: seine Liebe oder sein Haß. Er gerät mit anderen Worten in einen Erfahrungsbereich, in dem aggressive Regungen die Beziehung zum Idealobjekt - an der er festzuhalten versucht - "im Ansatz immer wieder zerstören, womit es zur Vorherrschaft der bösen Objektbeziehungen und so zur Herstellung einer depressiven Verfassung kommt."" (ebda., 89)

Darüberhinaus werden die Protagonisten der literarischen Texte völlig vermischt mit dem Autor Kleist:

"Dem eigenen Zerstörungsdrang zum Opfer fallen, ist aber nicht nur das Schicksal der Kleistschen Protagonisten, sondern auch des Dichters selbst." (ebda., 84)

Es fällt auf, daß in fast allen vorliegenden bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen versucht wird, den Selbstmord Kleists zu erklären und in einen Zusammenhang gebracht wird mit den Werken, im Sinne der vorgenannten Formulierung, daß die Werke aufgefaßt werden, "als imaginäres Szenarium, in dem das Subjekt anwesend ist."
(siehe 1.2)

Dabei kommen die Verfasser der bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen hinsichtlich des "dying together" manchmal zu unterschiedlichen Auffassungen (siehe Exkurs: affektive Grundeinstellungen der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen am Beispiel der Thematisierung der Homosexualität). Jones behandelt das Problem des "dying together" ausführlich und bezieht sich dabei auf die Studie von Sadger über Kleist, mit welcher Sadger die psychoanalytische Kleist-Diskussion eröffnete.

Jones Anliegen ist es, in der Abhandlung "Das Problem des 'Gemeinsamen Sterbens', namentlich mit Bezug auf den Selbstmord Heinrich von Kleists", die psychologische Motivierung weiterzuentwickeln.

"In einer kürzlich erschienenen interessanten Monographie hat Sadger bei der Besprechung des Selbstmordes Heinrich von Kleists unsere Aufmerksamkeit auf mehrere wichtige Gedankengänge gelenkt, die die psychologische Motivierung des "gemeinsamen Sterbens" betreffen.

Da man in einem Fachjournal die Analyse freier und deshalb weiter fortsetzen kann als in einer auch für Laien bestimmten Schrift, will ich hier einige Bemerkungen zu zwei hierher gehörigen Themen, die Sadger - wie ich glaube, absichtlich - nicht berührt hat, ausführen." (Jones, 1911, 563)

Jones versucht, die Frage, "was das 'gemeinsame Sterben' bedeut(en)" könnte, näher zu beleuchten:

"Als oberflächlichstes Motiv tritt einem der Glaube an ein Jenseits entgegen, an einen Ort, wo alle, hienieden enttäuschten Hoffnungen in Erfüllung gehen sollen. Wir haben hier eine Ersatzbildung zu dem gleichen Zwecke, dem auch die Neurose oder Psychose dient. Den Theologen ist es wohl bekannt, daß die tröstende Kraft dieses Glaubens um so größer wird, je mehr Enttäuschung und Kummer das Leben bringt. Das gleiche gilt von dem Verlangen, gemeinsam mit seiner Geliebten zu sterben, wofür auch die äußeren mitwirkenden Umstände, welche Kleist in den Tod zu treiben schienen, ein gutes Beispiel geben. Aber jedenfalls handelte es sich in diesem Falle, wie Sadger klar beweist, um etwas anderes. Es drängte ihn ein eigenartiger, unwiderstehlicher innerer Zwang zu der Tat, der nicht in den äußeren Umständen eine adäquate Erklärung findet.

Vermutlich wird die Mehrzahl der Psychoanalytiker Sadger recht geben, wenn er schließt, das "gemeinsam sterben wollen heißt soviel als (ursprünglich natürlich mit der Mutter) gemeinsam schlafen und verkehren wollen", und daß "das von Kleist so ersehnte Grab dann einfach gleichbedeutend mit dem Bett der Mutter wäre."

- Kleists eigene Worte weisen darauf verständlich hin, wenn er schreibt: "Ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen () der Welt." (ebda., 564)

Soweit vollzieht Jones die Gedankengänge Sadgers nach und beschäftigt sich anschließend mit der Einbeziehung von nekrophilen Tendenzen:

"Tiefer liegen die Motive, welche den Gegenstand mit der Nekrophilie verbinden. Zunächst sei die sadistische Triebrichtung hervorgehoben, welche durch die Vorstellung einer Verbindung mit einer Toten geweckt werden kann, teils infolge ihrer widerstandlosen Hilflosigkeit, teils deswegen, weil eine Tote durch keinen Liebesexzess ermüdet werden kann, geduldig ausharrt ohne Ende und für ewig bleibt." (ebda.)

Die eigentliche, tiefgehende Motivierung des "gemeinsamen Sterbens" sieht Jones in der Verbindung von koprophilen und Geburtsphantasien:

"Nach meiner psychoanalytischen Erfahrung an Neurotikern treten nekrophile Tendenzen regelmäßig in Verbindung mit koprophilen und Geburtsphantasien auf; die Beziehung zwischen diesen beiden Phantasien wurde von Freud klar gestellt und dann von vielen bestätigt.

Einerseits ist der Kot etwas Totes, das früher dem Leben angehört hat und jetzt zu Staub wird, wovon leicht eine Assoziation zur Vorstellung der Leiche ausgeht, andererseits ist der Kot nach einer häufigen kindlichen Sexualtheorie das Material, aus dem die Kinder entstehen, da er auch als Dünger allgemein als fruchterzeugendes Prinzip wirkt. So mag die Liebe zu oder der Abscheu vor einer Leiche eine Rückkehr zu einem kindlichen Interesse und zur kindlichen Freude an den Exkrementen enthalten.

Das erklärt auch, weshalb uns in der Folklore, in der Literatur, Mythologie und im Volksglauben die beiden Motive: 1. eine tote Mutter gebiert ihr Kind, und 2. ein lebendes Weib wird vom toten Gatten geschwängert (Kot als sexuelles Material), so überaus häufig begegnen. Interessante Andeutungen von beiden finden sich in Kleists Novelle "Marquise von O..." Dieselbe Verbindung von Koprophilen und von Geburtsphantasien erklärt wahrscheinlich auch den ungewöhnlichen Vorschlag, den er seiner Braut Wilhelmine von Zenge gemacht hat, daß sie zusammen Alles im Stich ließen und als Bauern lebten. Da sie sich weigerte, diese "Liebesbedingung" zu erfüllen, löste er bekanntlich in herzloser Art die Verlobung." (ebda., 564/5)

Offensichtlich spielt Jones hier auf eine Szene in der "Marquise von O..." an, in welcher der Graf schildert, wie er in einem Wundfieber die Marquise immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselte. In der Erzählung heißt es:

"Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während

seiner Krankheit, an seinem Bette gesehen hatte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Kütern gesehen: daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einmal mit Rot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe; sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg." (Kleist, Sämtliche Werke, 2. Band, 116)

Jones Bemerkung zum Text der Erzählung "Die Marquise von S..." ist verknüpft mit der primären Absicht, zu versuchen, biographische Zusammenhänge zu deuten. Jones erhebt dabei auch gar nicht den Anspruch, den Literaturtext zu interpretieren. Das erklärt auch, weshalb Jones im nächsten Satz etwas, vom literarischen Text gesehen, ganz anderes behandelt: nämlich die Art, wie Kleist seine Verlobung löste.

Während sich also Jones de facto auf den Versuch, die biographischen Zusammenhänge zu deuten, beschränkt, ist die Vermischung von Werk und Leben (Kleists) bei Sadger von ganz anderer Qualität. Sadger nimmt in zwei verschiedenen Abhandlungen zwei Annäherungsformen zum Ausgangspunkt: erstens vom Autor ausgehend und zweitens vom Werk ausgehend.

So entstand ein Konglomerat aus Leben und Werk, das auch nachfolgend in den übrigen bisherigen psychoanalytischen Kleist-Abhandlungen fester Bestandteil der Textdeutungsversuche wurde, die jeweils mehr über den Verfasser der psychoanalytischen Abhandlung aussagt, als über den Dichter.

Sadger schreibt:

"So sehr ich im allgemeinen perhorresziere, aus Dichtungen auf biographisches viel zu schließen, weil die Rolle der Vorlagen, der bewußten und unbewußten Entstellung, sowie endlich auch noch der unbekannten Reminiszenzen an Lebensumstände nie mit Sicherheit abzugrenzen sind, so tritt uns bei Kleist doch eine solche Fülle bedeutsamer Indizien entgegen, daß sie schlechterdings nicht zu übersehen sind.

Wie auffällig ist es beispielsweise, daß der oft geradezu prüde Poet, den "der geringste Verstoß gegen die Sittlichkeit außer Fassung bringen konnte", mit Vorliebe "anstößige" Themen behandelt, die er freilich mit äußerster Zartheit vorträgt. Und diese selbst, wie durchsichtig werden sie in obiger Deutung!

Z.B. "Die Marquise von O...", die in einer Ohnmacht vergewaltigt wird von einem, der sie liebt, vor dem eindringenden Feinde beschützt und hinterdrein durchaus rasch heiraten will. Jupiter weiters, der von seinem himmlischen Throne herabsteigt, Alkmenen in Gestalt ihres Gatten Amphitryon beizuwohnen, natürlich gotthaft verschönt und verklärt. Ist er ein anderer als der Dichter selber, der sich als junger, idealer Gott an die Stelle des alternden Vaters setzt?" (Sadger, 1910, 36)

Es darf als affektive Einstellung dieses Verfassers gegenüber dem Autor gelten, daß Sadger zwar im allgemeinen "perhorresziert" ("aus Dichtungen auf biographisches viel zu schließen"), diese "Abscheu" jedoch im Fall von Kleist nicht für angebracht hält.

Wiederholt wurde der Mangel an Kenntnissen von biographischen Details hervorgehoben, die das innere Seelenleben des Dichters betreffen und versucht, diese "Wissenslücken" durch jeweiligen Rückgriff auf Werke zu beheben.

Dafür ein Beispiel: Sadger schreibt in der Abhandlung "Über Nachtwandeln und Mondsucht" in der er auch Kleists "Prinz Friedrich von Homburg" streift:

"Erinnern wir uns nochmals, daß er die drei Größten durchaus zu übertrumpfen suchte. Da will mich nach aller psychoanalytischen Erfahrung bedünken, daß Sophokles, Shakespeare und Goethe sämtlich nur Vater-Inkarnationen sind, daß also Kleist den Vater aus dem Felde schlagen wollte. Ist uns auch über des Dichters Verhältnis zu seinen Eltern gar nichts bekannt, so hat man doch ein Recht zu bestimmten Vermutungen auf Grund verschiedener Schöpfungen Kleists." (Sadger, 1914, 128)

In derselben Abhandlung trägt Sadger noch einmal seine "Deutung" über "Die Marquise von O..." vor:

"Vor Rank schon führte ich in einer größeren Studie aus, wie Heinrich von Kleist die Inzestphantasien seiner Kindheit zur Grundlage mehrerer Dichtungen machte. So wird z.B. die Marquise von O. in einer Ohnmacht vergewaltigt von einem, der sie liebt, vor dem eindringenden Feinde beschützt und hinterdrein durchaus heiraten will. Ich brauche wohl nicht erst auszuführen, daß der Feind, welcher durchaus eindringen will, der Vater ist, vor welchem der Sohn die Mutter beschützt, um sie hinterdrein selber zu freien." (ebda.)

Wie schon in der ersten Abhandlung erfolgt hier die vollständige Gleichsetzung der Figur des Grafen F... in der Erzählung mit Kleist (Protagonist = Autor: die Figur der Erzählung betrachtet als "Maske" hinter welcher sich der Autor verbirgt).

Von Sadger spannt sich der Bogen bis Dettmering (wobei uns Dettmering jeden Hinweis auf Sadger vorenthält: die Abhandlungen von Sadger finden sich weder im Literaturverzeichnis von Dettmerings Abhandlung (Dettmering, 1975) wieder, noch werden sie unter der "Reihe psychoanalytischer Arbeiten zur Person und zum Werk Heinrich von Kleists" (Dettmering, Psyche, 29, 1975) aufgeführt).

Für Dettmering stellt, wie für Sadger, die ödipale Situation in der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." das zentrale Moment dar:

"Indem der Protagonist die Marquise schwängert, setzt sich die Ödipusphantasie in die Tat um, bedient sich der Partnerin jedoch zur gleichen Zeit zur Darstellung seines eigensten, intimsten Problems." (Dettmering, 1975, 67/8)

Aus der Sicht des Lesers Dettmering stellt sich die Marquise für den Grafen so dar:

"Das sexuelle Begehren zielt auf eine Frauenfigur, welche die Augen geschlossen hält und letrtlich die tote Mutter repräsentiert, an der die Libido des Sohnes unlösbar haften geblieben ist. Der "Unheilbringer", der in ein bestimmtes Milieu kommt und einem weiblichen Wesen seine Liebe zuwendet, ist im Grunde der Todesbringer, der eine regressive Vereinigung mit der Mutter ersehnt und sein Gegenüber in den Zustand der Bewußtlosigkeit versetzen muß: erst dann ist die Erfahrung von Glück oder Lust in den Bereich des Möglichen gerückt." (ebda., 66)

Die inneren Konflikte dieses Lesers vermischen sich bei der Neubelebung der Interaktionsfiguren der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." mit stereotypen Vorurteilen (siehe 1.3). Dieser Leser versucht, seine eigenen unbewußten Widerstände über den Autor abzuwehren: daher versucht der Leser Dettmering an dieser Stelle den Text mit der Biographie, mit dem "gemeinsamen Sterben" in Beziehung zu setzen. Dettmering verweist hier auf die "Ausführungen von Ghysbrecht über Kleist in seinem Buch 'Der Doppelselbstmord'". (ebda., 114)

Dettmering schreibt:

"Auch gilt der Soldateska, die sich der Marquise auf ihre Weise nähert, ein auffallend heftiges, grausames Verhalten: bevor Graf F. der Marquise galant den Arm bietet, um sie fortzuführen, stößt er "dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte". Zwar trifft es zu, daß die Situation - real betrachtet - eine heftige Reaktion zum Schutze der Marquise herausfordert oder begünstigt; doch ziehen sich gewaltsame Akte dieser Art, die in der Regel Fremd- oder Selbstbestrafungen für sexuelle Übergriffe sind, durch mehrere Erzählungen Kleists hindurch. Sie verdichten sich in der Phantasie zweier geladener, todbringender Pistolen, wie sie auch aus der Biographie geläufig ist und in der Folge der Erzählungen eine immer radikalere Zuspitzung erfährt." (ebda., 66/7)

Ein Vergleich mit der Textinterpretation (siehe 2.1) der Kleist-Erzählung "Die Marquise von O..." macht das Unangemessene dieser biographischen Reduktion (der Einbeziehung der Mord-Selbstmord-Konstellation) deutlich: diese biographische Reduktion verstellt die Perspektive der die Erzählung tragenden Vater-Tochter-Situation.

5. Exkurs: affektive Grundeinstellungen der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen am Beispiel der Thematisierung der Homosexualität.

In einer Anmerkung zu den "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" schreibt Freud (Zusatz 1910): "Die durch psychoanalytische Untersuchung Invertierter gewonnenen Einsichten ruhen auf Mitteilungen von I. Sadger und auf eigener Erfahrung." (Freud, 1972, 47)

Auch in der Abhandlung "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci" (Freud, 1969a) ist ein Hinweis auf Sadgers Untersuchungen enthalten, die Freud "aus eigener Erfahrung im wesentlichen bestätigen kann." (ebda., 124)

Im Gegensatz zu Freud (Freud, 1972, 39-80) freilich, bewegt sich Sadger auf der sexualethischen Ebene einer Anthropologie, in welcher Invertierte als schwer belastet galten. Verglichen mit den "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905) nehmen sich die Ausführungen von Sadger (Sadger, 1910) bemerkenswert antiquiert und rückständig aus.

Sadger schreibt:

"Nächst der Belastung wird Kleistens Leben von einem zweiten Faktor beherrscht, der, nicht minder wichtig, gar viele seiner Seltsamkeiten erklärt, auch des Dichters unseligvorzeitiges Ende.

Ein glücklicher Brieffund der allerjüngsten Zeit hat über jedweden Zweifel gestellt was der Fachmann eigentlich lange schon ahnte, ohne dass es irgend erweisbar gewesen. Heinrich von Kleist hat nämlich in seinem Liebesleben eine stark vortretende homosexuelle Komponente, d.h. lebhaft erotische Neigungen zum eigenen Geschlechte.

Man muß sich nur hüten, wenn ich von solchen Neigungen spreche, etwa sofort Päderastie zu vermuten, oder irgend andere grobsinnliche Betätigung. Es ist uns davon auch nicht das Allergeringste bekannt, ja solches erschiene nach allem, was wir wissen, ganz unwahrscheinlich. Hingegen lässt sich strenge erhärten, dass Kleist sein eigenes Geschlecht geliebt hat, und zwar unzweifelhaft sexuell, wenn er sich dessen auch niemals bewusst war und schwerlich je Anlass gegeben hätte zu einer Verfolgung nach einem modernen Urningsparagraphen." (Sadger, 1910, 12/3)

Die absurde Verbindung: - Päderastie - grobsinnliche (!) Betätigung - unzweifelhaft sexuell - niemals bewußt - "moderne" Urningsparagraphen - zeigt an, daß es hier weniger um Kleists angebliche Probleme geht als vielmehr um die eigene (unbewußte) homosexuelle Komponente von Sadger, die dieser offensichtlich auf Kleist projiziert. (x)

(x) Das Absurde ist vor allem in einem Homosexualitätsbegriff begründet, mit dem also das Sexualziel exkommuniziert worden ist (über Sexualziel, Sexualobjekt, siehe Freud, 1972, 47. etc.).

Gleichzeitig scheint Sadger "Angst vor der eigenen Courage" zu bekommen:

"Wem diese Behauptung zu blasphemisch klingt und von Haus aus unbedingt abzulehnen, sowie man z.B. selbst wahre Tatsachen des Familienlebens nicht unter Gerichtsbeweis stellen darf, der möge bedenken, dass wir heute über das Geschlechtsempfinden sämtlicher Menschen ganz anders denken als noch vor wenigen Jahren." (ebda., 13) Sadger spricht dann von dem "Greisenalter, (der) Kindheit und Pubertät" (ebda.) "Vor allem die letztere bietet Erscheinungen, die jedem Laien geläufig sind, wenn auch in der Regel falsch gedeutet. So ist uns vertraut, dass Jünglinge und Jungfrauen die schwärmerische "Freundschaften" pflegen, an gleichgeschlechtliche Individuen die allergehüsten Briefe richten, die sich von echten Liebesbriefen in gar nichts unterscheiden (). Und es sind auch Liebende, bloss unter der Maske schwärmender Freundschaft..." (ebda.)

Es entsteht so der Eindruck, daß hier ein "zitternder Kleinbürger", von dem Proust manchmal spricht (x), versucht, ein Problem zu thematisieren, dem er offensichtlich nicht gewachsen ist.

Ein Brief freilich, den Kleist 1805 an seinen Freund Pfuel schrieb, bewegt sich auf einem ganz anderen Niveau, Thema

(x) siehe Marcel Proust, Sodom und Gomorra I, 2061, in: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Ausgabe in zehn Bänden. Band 6. Frankfurt 1979

dieses Briefes ist das homosexuelle Verlangen (x):

"Du übst, du guter, lieber Junge, mit Deiner Beredsamkeit eine wunderliche Gewalt über mein Herz aus, und ob ich Dir gleich die ganze Einsicht in meinem Zustand selber gegeben habe, so rückst Du mir doch zuweilen mein Bild so nahe vor die Seele, daß ich darüber, wie vor der neuesten Erscheinung von der Welt, zusammenfahre.

Ich werde jener feierlichen Nacht niemals vergessen, da Du mich in dem schlechtesten Loche von Frankreich auf eine wahrhaft erhabene Art, beinahe wie der Erzengel seinen gefallnen Bruder in der Messiade, ausgescholten hast. Warum kann ich Dich nicht mehr als meinen Meister verehren, o Du, den ich immer noch über alles liebe?

- Wie flogen wir vor einem Jahr einander, in Dresden, in die Arme! Wie öffnete sich die Welt unermeßlich, gleich einer Rennbahn, vor unseren in der Begierde des Wettkampfs erzitternden Gemütern! Und nun liegen wir, übereinander gestürzt, mit unseren Blicken den Lauf zum Ziele vollendend, das uns nie so glänzend erschien, als jetzt, im Staube unseres Sturzes eingehüllt! Mein, mein ist die Schuld, ich habe Dich verwickelt, ach, ich kann dir dies nicht so sagen, wie ich es empfinde.

(x) Über das Verhältnis, homosexuelles Verlangen, Homosexualität und Psychoanalyse, siehe Bernhard Dieckmann, Über die Schwulen. Basel/Frankfurt 1979

Was soll ich, liebster Pfuel, mit allen diesen Tränen anfangen? Ich möchte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem minutenweisen Falle eine Gruft aushöhlen, mich und Dich und unseren unendlichen Schmerz darin zu versenken.

So umarmen wir uns nicht wieder! So nicht, wenn wir einst, von unserem Sturze erholt, denn wovon heilte der Mensch nicht! einander, auf Krücken, wieder begegnen. Damals liebten wir ineinander das Höchste in der Menschheit; denn wir liebten die ganze Ausbildung unsrer Naturen, ach! in ein paar glücklichen Anlagen, die sich eben entwickelten. Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft!

Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei Dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet.

Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihnempfangen. Dein kleiner, krauser Kopf, einem feisten Halse aufgesetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das Ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob Du dem schönsten jungen Stier, der jemals dem Zeus geblutet, nachgebildet wärest.

Mir ist die ganze Gesetzgebung des Lykurgus, und sein Begriff von der Liebe der Jünglinge, durch die Empfindung, die Du mir geweckt hast, klar geworden.

Komm zu mir! Höre, ich will Dir was sagen. Ich habe mir diesen Altenstein lieb gewonnen, mir sind die Abfassung einiger Reskripte übertragen worde, ich zweifle nicht mehr, daß ich die ganze Probe, nach jeder vernünftigen Erwartung bestehen werde. Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?

Man wird mich gewiß, und bald, und mit Gehalt anstellen, geh mit mir nach Anspach, und laß uns der süßen Freundschaft genießen. Laß mich mit allen diesen Kämpfen etwas erworben haben, das mir das Leben wenigstens erträglich macht. Du hast in Leipzig mit mir geteilt, oder hast es gewollt, welches gleichviel ist; nimm von mir ein Gleiches an!

Ich heirate niemals, sei Du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel! Geh nicht weiter auf dem Wege, den du betreten hast. Wirf Dich dem Schicksal nicht unter die Füße, es ist ungroßmütig, und zertritt Dich. Laß es an einem Opfer genug sein. Erhalte Dir die Ruinen Deiner Seele, sie sollen uns ewig mit Lust an die romantische Zeit unsres Lebens erinnern.

Und wenn Dich einst ein guter Krieg ins Schlachtfeld ruft, Deiner Heimat, so geh, man wird Deinen Wert empfinden, wenn die Not drängt. -

Nimm meinen Vorschlag an. Wenn Du dies nicht tust, so fühl ich, daß mich niemand auf der Welt liebt. Ich möchte Dir noch mehr sagen, aber es taugt nicht für das Briefformat. Adieu. Mündlich ein mehreres.

Berlin, den 7. Januar 1805 Heinrich v. Kleist."
(Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2. Band, 748-750)

Verschiedene Details lassen erkennen, daß dieser Brief nicht als Beleg für eine unbewußte/latente Homosexualität gelten kann. Ein Detail hat z.B. konkrete Pläne eines Zusammenlebens zum Inhalt: mit einer in Aussicht bestehenden Anstellung mit Gehalt erhalten Zukunftspläne auch von ökonomischer Seite eine konkrete Perspektive.

Offensichtlich ist aber auch, daß Sadgers Auffassung von der latenten Homosexualität von anderen Psychoanalytikern nicht immer geteilt wurde. Wintersteins Bemerkungen sind in diesem Zusammenhang interessant: in der Abhandlung "Zur Psychoanalyse des Reisens" beschäftigt sich Winterstein mit den Reisen Kleists und zitiert aus Sadgers Studie:

"Nachdem Sadger ausgeführt hat, daß des Dichters Reisedrang nicht bloß Ausdruck des Assoziationswiderwillens gewesen sei, sondern auch eine psychosexuelle Wurzel gehabt habe, setzt er zu näheren Begründung hinzu: Auffälligerweise hat Kleist gar nie eine Reise allein antreten mögen. Stets sucht er dazu einen zweiten Gefährten, und zwar einen Mann, ausgenommen einzig die Pariser Reise, die er dann freilich wider Wunsch und auch ohne Genuß, nur einem alten Versprechen gemäß, mit seiner Schwester zusammen machte. (x)

(x) Stekel behauptet hier das Gegenteil, worin der äußerst subjektive Charakter der verschiedenen Abhandlungen einmal mehr seinen Ausdruck findet: "Naturally he preferred to travel with his beloved sister Ulrike." (Stekel, Poetry and neurosis, in: Psychoanalytical Review, 10, 1923)

Und, was noch merkwürdiger, obwohl er ausschließlich mit Freunden reist, in die er entweder schon von früher homosexuell verliebt war oder wenigstens sich zu verlieben anschickte, so ist das Ende fast immer ein gewaltsamer Bruch und Flucht unseres Dichters, gewöhnlich mit direkter Sterbesehnsucht.

Hier wird man an die gemeinsamen Wanderungen des französischen Dichter Verlaine und Rimbaud erinnert, die mit einem wüsten Auftritt auf offener Straße zu Brüssel ihren jämmerlichen Abschluß fanden." (Winterstein, 1912, 499)

Es gehört zu der Besonderheit des Vergleichs mit Verlaine und Rimbaud, daß, indem Winterstein diese Parallele herstellt, der Anspruch auf Aufrechterhaltung der Behauptung der unbewußten/latenten Homosexualität (siehe Rimbaud/Verlaine, 1979), obwohl nicht explizit ausgesprochen, aufgegeben wird.

Winterstein fährt fort und fragt:

"Woher in beiden Fällen, bei Kleist und bei Verlaine, dieses sonderbare Verhalten am Schluß der gemeinschaftlichen Reise? Sadger zieht zur Erklärung die schon früher von uns erwähnte Wunschphantasie des Knaben heran, mit der Mutter vor dem Vater zu fliehen.

Der gemeinsamen Flucht, dem alten Knabentraum, suchen dann beide Dichter stets neue Erfüllung, wobei sehr durchsichtig hinter dem jeweils geliebten Mann die Mutter sich birgt. Doch gelingt die notwendige Identifikation bei

Kleist nur ein einzigesmal voll, nämlich bei Brookes (der ihn auf der Würzburger Reise begleitete), während in sämtlichen späteren Fällen der Freund sich nie selbstlos genug erweist. Dies führt dann regelmäßig zum großen Zwist und weiters zum Wunsch, allem Jammer durch den Tod ein Ende zu machen. Das gemeinsame Sterben aber ist die tiefste Erfüllung des unbewußten Wunsches nach Vereinigung mit der Mutter." (Winterstein, 1912, 499/500)

Winterstein setzt hier ganz deutlich den Akzent auf den unbewußten Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter, den er als den eigentlichen, unbewußten Konflikt begreift, der auch das gemeinsame Sterben motivieren würde.

Im Gegensatz zu Winterstein und Jones glaubt Wittels (der überdies an der von ihm behaupteten latenten Homosexualität Kleists fixiert bleibt), eine eigene Version der Erklärung des gemeinsamen Sterbens abgeben zu können:

"Jones emphasizes the underlining wish to return to mother; mother means birth, and birth equals death. From dust we come, to dust we go. We add here another approach which explains suicide - solitary suicide as well as "dying together" in terms of bisexuality, understanding them as an intrusion of primary function against the inexorable fact that one cannot kill one component and survive with the other. The primary function, immortal as a god, does ask: Why not? And the secondary function is silenced - its objections are overruled.

When Kleist met Henriette, he was able to project his feminine part into the sick woman and kill it in this shape. Naturally, he had to go with her. The body of the dead woman next to his own spoke out, saying to her macabre lover: Here lies the sex that made you suffer, and you lie with it." (Wittels, 1954, 30)

Diese absurde und konstruierte Erklärung basiert auf einem Konzept, das die latente Homosexualität zum Hauptausgangspunkt macht. Wittels stellt seine Ausführungen unter folgende Prämisse:

"The following will prove that Kleist all through his short life had to run away from his homosexual tendencies; most of the time latent, but occasionally breaking through as overt perversion, he was haunted by them as Eumenides. And we reach the conclusion that Kleist resigned from the army because its touch of latent and overt homosexuality was too much for him. We know that Kleist suffered from slight anomaly of his penis, most likely a phimosis, the somatic contribution to his compulsive masturbation. He complained about about it in a letter to his friend (?). The letter does not exist (!)..." (ebda., 15)

Einen anderen Brief (diesmal ein existierender) zitiert Wittels in Auszügen. Es ist der Brief, den Kleist 1805 an seinen Freund schrieb (Brief Nr. 86, in: Sämtliche Werke und Briefe). Wittels wertet diesen Brief wie folgt:

"It is not necessarily the letter of a man indulging in the sexual practice of homosexuality, but undoubtedly of a homosexual who fought his own feminine component most of his life. Kleist lived in an continuously repeated homosexual panic." (ebda., 21)

Ein Vergleich mit dem Brief (den wir oben ungekürzt wiedergaben) ergibt folgendes:

- Die Bemerkung "not necessarily () a man indulging in the sexual practice of homosexuality" geht am Wesen des Briefes vorbei. Thema des Briefes ist nicht die etwaige "sexual practice" sondern das homosexuelle Verlangen: das homosexuelle Verlangen aber, "ist am allerwenigsten das Verlangen mit einem anderen Mann zu schlafen" (Dieckmann, 1979, 18). Daher ist die Frage, ob und mit wem Kleist ins Bett gegangen sei, für uns überhaupt nicht relevant;
- für die Behauptung, daß Kleist seine eigene "feminine component" bekämpfte, finden wir in diesem Brief überhaupt keine Anhaltspunkte (eher ist das Gegenteil der Fall);
- das Gleiche gilt für die angebliche "homosexual panic".

Wittels liest aus diesem Brief etwas heraus, was in dem Text des Briefes gar nicht enthalten ist. Offensichtlich ist also, daß Wittels die beiden Punkte: "fought his own feminine component" und die "homosexual panic", auf Kleist projiziert.

Die Ausführungen von Wittels sind das Ergebnis einer sonderbaren Mischung aus stereotypen Vorurteilen und eigenen unbewußten Widerständen. Das geht soweit, daß selbst Wittels Homosexualitätsbegriff das Ergebnis der eigenen Abwehr darstellt: Wittels Homosexualitätsbegriff läßt sich umschreiben mit der simplen Gleichung homosexuell = feminin. Insofern können wir auch sagen, daß Wittels Ausführungen den Versuch eines komplexbeladenen Psychoanalytikers darstellen, ein Thema zu erörtern, von dem er nichts versteht (und die eigenen unbewußten Widerstände z.B. auch ein "verstehendes Einfühlen" eines literarischen Textes von Kleist ausschließen). (siehe auch 1.2 und 1.5)

Hoffmann (Hoffmann, 1974) scheint zu glauben, sich "einige psychoanalytische Aspekte" (Hoffmann, 1974, 172) aus Wittels Elaborat zu eigen machen zu können, um zu einem Textdeutungsversuch des Kleist-Dramas "Penthesilea" zu gelangen. (x)

(x) Dabei ist Hoffmann selber das "Opfer" seiner eigenen unbewußten Widerstände, und zwar gegen den literarischen Text: "Auch wenn, wie im Fall dieser Arbeit, Jahre (!) zwischen den ersten und der zweiten Interpretation (!) liegen, wird einem Penthesilea nur wenig verständlicher und um nichts vertrauter." (Hoffmann, 1974, 1972)

Hoffmann, der die Ausführungen von Wittels als "Charakterstudie" (ebda.) bezeichnet, versucht das Konzept von Wittels auch auf die Figur des Achill anzuwenden:

"Die renommierende Männlichkeit des Achill läßt rasch an Reaktionsbildung denken. Der Mythos bestätigt dies. Die bekannteste Version berichtet, daß seine Mutter Thetis ihn, sein späteres Schicksal vorausahnend, auf der Insel Skyros bei den Töchtern des Lykomedes als Kind verbarg, wo er als Mädchen aufwuchs. Eine andere Fassung schildert Kindheit und Jugend des Achill beim Zentauren Chiron. Diese Beziehung wurde auch im Mythos als homosexuelle verstanden. In beiden Versionen also wird eine weibliche Identitäts-Komponente des Achill wahrscheinlich.

Unter diesem Aspekt wird neben anderem auch die Szene unter der Eiche verständlich, wo Achill, stärkste Bewegung verratend, nicht wahrhaben will, daß der Amazone eine Brust fehlt. Wie abträglich dies weiblichen Reizen auch sein mag: hier wird deutlich sein eigenes Problem berührt (Wittels: "breast complex")." (ebda., 178/9)

Damit hat sich der Kreis wieder geschlossen: über das Defizit an Empathie des Verfassers dieses Textdeutungsversuches wird die Textdeutung von vornherein so angelegt, daß eine Schablone entsteht, unter der (jedenfalls nach dem Verständnis der Verfasser bisheriger psychoanalytischer Kleist-Abhandlungen) die Konturen der Dichterbiographie nachgezogen werden können.

Dieses Verfahren bietet dann immer die Möglichkeit, daß die Verlegenheit und die Probleme, die inneren Konflikte und die eigenen unbewußten Widerstände, mit denen die Verfasser bisheriger Textdeutungsversuche selber dem literarischen Text gegenüberstehen, vollständig auf den Autor den "Verursacher" des Textes, verlagert und projiziert werden können.

Literaturverzeichnis

Althusser, L.: Freud und Lacan. Berlin 1970

Barthel, W.: Michael Kohlhaas. Beobachtungen zum Erzählverfahren Kleists. Beiträge zur Kleist-Forschung. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte. Frankfurt (Oder) 1974

Barthes, R.: Der romantische Gesang. In: Roland Barthes: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin 1979

Beckmann, D.: Der Analytiker und sein Patient. Untersuchung zur Übertragung und Gegenübertragung. Bern 1974

Beutin, W.: Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation. München 1972

Bigras, J.: Gute Mutter - Böse Mutter. Das Bild des Kindes von der Mutter. München 1975

Bloch, E.: Das Prinzip Hoffnung. In drei Bänden. Frankfurt 1970

Buch, H.C.: Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negerklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen. Berlin 1976

Caudwell, C.: Illusion und Wirklichkeit. Eine Studie über die Grundlagen der Poesie. Dresden 1966

Cremerius, J.: Psychoanalytische Textinterpretation. Hamburg 1974

Dannecker, M.: Der Homosexuelle und die Homosexualität. Frankfurt 1978

- Dettmering, P.: Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. In: Cremerius, 1974
- Dettmering, P.: Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung. München 1975
- Dieckmann, B.: Über die Schwulen. Basel/Frankfurt 1979
- Eissler, K.R.: Freud's Approach to the Analysis of Literary Works (Explaining and Understanding). In: Discourse on Hamlet and Hamlet. New York 1971
- Erbse, H.: Julietta. Oper semiseria in vier Akten nach Heinrich von Kleists Novelle "Die Marquise von O..." Frankfurt/London/New York 1959
- Fenichel, O.: Psychoanalytische Neurosentheorie. Olten 1974
- Fischer, E.: Heinrich von Kleist. In: Sinn und Form. 15, (1961): 759-844
- Fischer, E.: Von der Notwendigkeit der Kunst. Hamburg 1967
- Freud, S.: An Autobiographical Study. London 1950
- Freud, S.: Gesammelte Werke. Band 1-18, 1966-1969
- Freud, S.: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Band 10. Frankfurt 1969a
- Freud, S.: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Studienausgabe Band 1. Frankfurt 1969b

- Freud, S.: Psychologische Schriften. Studienausgabe Band 4.
Frankfurt 1970
- Freud, S.: Sexualleben. Studienausgabe Band 5. Frankfurt 1972
- Füller, F.: Das psychologische Problem der Frau in Kleists
Dramen und Novellen. Diss. Bonn 1921 und Leipzig 1924
- Goldammer, P.: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumenta-
tion. Berlin/Weimar 1976
- Goldammer, P.: Der Mythos um Heinrich von Kleist. In: Sinn
und Form. 1, (1976): 198-210
- Graham, I.: Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's
Quest for the Symbol. Berlin/New York 1977
- Greenson, R.R.: The Technique and Practice of Psychoanalysis,
Volume One. London 1967
- Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.
München 1972
- Hauser, A.: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München 1974
- Herzog, W.: Heinrich von Kleist. Sein Leben und Werk.
München 1911
- Hoffmann, S.O.: Das Identitätsproblem in Heinrich von
Kleists "Penthesilea". In: Cremerius, 1974
- Holland, N.N.: Five Readers Reading.
New Haven and London 1975

- Holland, N.N.: Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis. In: Roland, 1978: 233-247
- Holz, H.H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchung zum Sprachverständnis und Stil Hinrich von Kleists. Bonn 1962
- Jones, E.: Das Problem des "Gemeinsamen Sterbens", namentlich mit Bezug auf den Selbstmord Heinrich von Kleists. In: Zentralblatt für Psychoanalyse. 1. Jhrg. Heft 1/2 Wiesbaden (1911): 563-567
- Jones, E.: Sigmund Freud. Life and Work. Volume One. The young Freud. 1856-1900. London 1972
- Jones, E.: Sigmund Freud. Life and Work. Volume Two. Years of maturity. 1901-1919. London 1972
- Jones, E.: Sigmund Freud. Life and Work. Volume Three. The last phase. 1919-1939. London 1972
- Kaiser, H.: Kleists "Prinz von Homburg". In: Imago 16. (1930): 119-137
- Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924. Hamburg 1963
- Kleist, H.v.: Sämtliche Werke und Briefe. Erster und zweiter Band. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München 1970
- Kleist, H.v.: Die Marquise von O... Mit Materialien und Bildern zu dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer. Herausgegeben von Werner Berthel. Frankfurt 1979

- Körner, T.: Toni. Drama in drei Aufzügen. In: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Berlin/Leipzig o.J.
- Kohut, H.: Überlegungen zur narzißtischen Wut. In: Psyche, 27, (1973): 513-554
- Kon, J.S.: Der Positivismus in der Soziologie. Geschichtlicher Abriss. Berlin 1973
- Kon, J.S.: Freundschaft. Geschichte und Sozialpsychologie der Freundschaft als soziale Institution und individuelle Beziehung. Reinbek b. Hamburg 1979
- Kris, E.: Die Ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt 1977
- Lacan, J.: Schriften I. Olten 1973
- Laplanche, J./Pontalis, J.B.: Das Vokabular der Psychoanalyse. 2 Bände. Frankfurt 1975
- Leithäuser, T./Heinz, W.R. (Hg.): Produktion, Arbeit, Sozialisation. Frankfurt 1976
- Leithäuser, T./Vollmer, B.: Anleitung zur empirischen Hermeneutik. Psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren. Frankfurt 1979
- Loch, R.: Heinrich von Kleist. Leben und Werk. Leipzig 1978
- Lorenzer, A.: Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie. Frankfurt 1972a

- Lorenzer, A.: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs.
Frankfurt 1972b,
- Lorenzer, A.: Das Spiel der Phantasie. Anmerkungen zu dem
Verhältnis von Psychoanalyse, Literaturwissenschaft und
Literatur. In: Sprache im technischen Zeitalter.
H. 46, (1973): 146-156
- Lorenzer, A.: Sprachzerstörung und Rekonstruktion.
Frankfurt 1973a
- Lorenzer, A.: Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder
Sprache und Interaktion. Frankfurt 1973b
- Lorenzer, A.: Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis.
Ein historisch-materialistischer Entwurf. Frankfurt 1974
- Lorenzer, A.: Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge
und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis.
Frankfurt 1977
- Lunatscharski, A.: Das Erbe. Essays, Reden, Notizen.
Dresden 1965
- Luxemburg, R.: Schriften über Kunst und Literatur. Heraus-
gegeben und mit einem Nachwort versehen von Marlen M.
Korallow. Dresden 1972
- Marr, T.: Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In:
Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philoso-
phie. 3. Band. Frankfurt 1968
- Marx, K./Engels, F.: Über Kunst und Literatur. In zwei Bän-
den. Berlin 1967/68

- Matt, P.v.: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse.
Freiburg 1972
- Mayer, H.: Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick. Pfullingen 1962
- Mead, M.: Mann und Weib. Das Verhältnis der Geschlechter in einer sich wandelnden Welt. Reinbek b. Hamburg 1971
- Mitscherlich, A. (Hrsg.): Psychopathographien I: Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt 1972
- Naumann, M. (Leitung und Gesamtreaktion): Gesellschaft-Literatur-Lesen. Berlin/Weimar 1976
- Owsjannikow, M.: Autorenkollektiv unter Leitung von Michail Owsjannikow: Marxistisch-leninistische Ästhetik. Berlin 1976
- Politzer, G.: Kritik der klassischen Psychologie. Köln 1974
- Politzer, H.: Hatte Ödipus einen Ödipuskomplex? Versuch zum Thema Psychoanalyse und Literatur. München 1974
- Politzer, H.: Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists "Die Marquise von O..." In: Kleist 1979
- Reske, H.: Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists. Stuttgart 1969
- Ricoeur, P.: Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Frankfurt 1974

- Rimbaud, A./Verlaine, P.: A Lover's Cock and other gay poems. San Francisco 1979
- Rohmer, E.: "Kleist kommt Hitchcock sehr nahe". Eric Rohmer zu seinem ersten deutschen Film "Die Marquise von O..." von Claude Gauteur. In: Frankfurter Rundschau. Nr. 220, 23. September 1975
- Rohmer, E.: Interview mit Eric Rohmer. Mai 1977 in Paris. In: Kleist, 1979
- Rohmer, E.: Anmerkungen zur Inszenierung. In: Kleist, 1979
- Roland, A. (Editor): Psychoanalysis, Creativity and Literature. A French-American Inquiry. New York 1978
- Sadger, I.: Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1910
- Sadger, I.: Über Nachtwandeln und Mondsucht. In: Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hg. S. Freud. H. 16, Leipzig/Wien 1914
- Schaefer, M.: Kleist's "About the Puppet Theater" and the Narcissism of the Artist. In: American Imago. Vol. 32, No. 4, (1975): 366-388
- Schopenhauer, A.: Zur Ästhetik der Dichtkunst. In: Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band 4. Zürich 1977
- Sembder, H.: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte von Zeitgenossen. Bremen 1964

- Sembdner, H.: Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Bremen 1967
- Streller, G.: Kleists Frauenbild. In: Das dramatische Werk Heinrich von Kleists. Berlin 1966
- Thalheim, H.G. u.a.: Geschichte der deutschen Literatur. 1789-1830. Berlin 1978
- Theweleit, K.: Männerphantasien. Band 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt 1977
- Urban, B.: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973
- Werner, H.G.: Die Erzählkunst im Umkreis der Romantik. (1806-1815) In: Weimarer Beiträge (1971), H. 8: 11-38; H. 9: 32-111
- Winterstein, A.: Zur Psychoanalyse des Reisens. In: Imago 1, (1912): 489-506
- Wittels, F.: Heinrich von Kleist. In: American Imago 11, 1954
- Wordsworth, W.: The Poetical Works. London 1910

A b s t r a c t

Mit der Kritik an den bisherigen psychoanalytischen Kleist-Interpretationen wird ein zentraler Punkt der bisherigen psychoanalytischen Betrachtungsweise berührt: die Einnivellierung des literarischen Produktes auf das Niveau der Selbstdarstellung eines Patienten. Während nun der psychoanalytische Biographismus den Unterschied zwischen Patientenmitteilung und literarischen Text erkennt, so vernichtet er zugleich damit die Funktion von Literatur. Das heißt der literarische Text wird nicht ästhetisch als Kunstwerk wahrgenommen. Der ästhetische Sinn wird nicht reflektiert. Die bisherige psychoanalytische Betrachtungsweise wird damit auch gezielt blind gegenüber der Unterscheidung zwischen emanzipatorischen und systemaffirmativen Texten. Indem der Sinn des freien Spiels der Phantasie unbegriffen bleibt, bleibt unerkannt, daß bei emanzipatorischer Literatur Stereotypen des Denkens und Verhaltens gesprengt werden. In der bisherigen psychoanalytischen Kunsttheorie blieb die Kunst weitgehend auf das Niveau eines therapeutischen Mittels beschränkt. Darüberhinaus wurde die spezifische Relevanz des Kunst-Rezipierenden/Leser vernachlässigt. Die Art und Weise, wie und ob die Interaktionsfiguren des literarischen Textes neubelebt werden, ist jedoch primär abhängig von dem Subjekt Leser und von den psychischen Gegebenheiten, dem Bildungsniveau etc. des konkreten Lesers hängt es ab, ob das Interaktionsgeschehen und die Interaktionsfiguren des literarischen Textes auf unbewußte Widerstände stoßen und somit die eigentliche Substanz (und möglicherweise darin enthaltene Brisanz) des literarischen Textes sich überhaupt entfalten kann oder nicht. Im Kontext der vorgeführten Textinterpretationen gilt dies insbesondere für das Motiv: Vater-Tochter-Beziehung als Motor des Interaktionsgeschehens ("Marquise von O...") und für das Motiv: Interaktionsgeschehen im Schatten des Schwarz-Weiß-Konfliktes ("Verlobung in St. Domingo").

